

تراثنا النثري

دراسات

- بذائيات البخل .
- ولكم فى القصص حياة .
- تشكل النوع القصصى .
- نظرية الحب الدنيوى .
- نظرة أخرى للتراث العربى
- الموسوعى .

أوراق نقدية

- دراسة المكان الصحراوى .
- حكاية زهرة .

متابعات

- السرائر والمكان .
- ظلال الأصنام الجديدة .
- المقامة والتأويل .

المجلد
الشمسى عشرين
العدد الثالث

خبريف ١٩٩٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثاني عشر
العدد الثالث

شريف ١٩٩٣

تراثنا النثري



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: **سمير مرجان**

رئيس التحرير: **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير: **هدى وصفي**

الإخراج الفني: **سميد السيري**

التحرير: **حازم شحاته**

حسين حمودة

وليد منير

سكرتارية: **أمال صلاح**

ناظمة تنديل

علي عفيفي

فصول
مجلة جند الدول



● **الأسعار في البلاد العربية :**

الكويت دينار ربيع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار ربيع .

● **الاشتراكات من الداخل**

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يماثل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :**

مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس ٧٥٤٢١٣

● **الإعلانات** ، يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المتحمدين .

١٥٠ قرشاً

تراثنا النثري

● في هذا العدد :

● مفتتح

- | | | |
|-----|-----------------------|--------------------------------------------------|
| ٥ | رئيس التحرير | — السجع في القرآن : بنيته وقواعده |
| ٧ | ديفين ستوارت | — ولكم في القصص حياة |
| ٣٨ | حسن طلب | — (الغوثية) : حلقة مجهولة في تطور النثر الصوفي |
| ٥٦ | يوسف زيدان | — بناكيات البخل في نواذر البخلاء |
| ٦٥ | فدوى مالطي دوجلاس | — الحيوان بين المرأة والبيان |
| ٧٩ | ميجان الرويلي | — جماليات الصورة السردية في (الأغاني) |
| ١٠٨ | عبد الله السمطي | — نظرية الحب الدنيوي عند العرب |
| ١٢٥ | لويس أنيتا جفن | — فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك |
| ١٥١ | جيمس توماس مونرو | — تشكل النوع القصصي في (رسالة التوابع) |
| ١٩٣ | ألفت كمال الروبي | — حي بن يقظان وروبنسون كروزو |
| ٢١٥ | ماري تيريز عبد المسيح | — سقوط غرناطة وأسلوب (بدائع السلك) |
| ٢٣١ | سليمان العطار | — نظرة أخرى إلى التراث العربي الموسوعي |
| ٢٦٠ | م . ب . ميشيل | |

المجلد
الثاني عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٣

● الماق تقنية

- | | | |
|-----|------------|------------------------------------------------------|
| ٢٧٣ | صلاح صالح | — دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة) |
| ٣١٣ | صباح غندور | — (حكاية زهرة) : الرواية المضادة .. التاريخ المضاد |

تراثنا النثري

• متابعات

- | | | |
|-----|--------------|------------------------------------------|
| ٣٢٧ | إدوار الخراط | — (السرائر والمكامن) عند منتصر القفاش |
| ٣٤٠ | إدريس قصوري | — أبعاد اشتغال الزمن في (مساء الشوق) |
| ٣٥٧ | حسين حمودة | — ظلال الأصنام الجديدة |
| ٣٦٦ | وليد منير | — المقامة والتأويل : قراءة في (الغائب) |





مفتتح

نعودنا على النظر إلى الشعر وحده عندما ننظر إلى تراثنا ، ولا غرابة في ذلك ، فالشعر ديوان العرب ، جامع أخبارها ، ومستودع معارفها ، وكنز حكمتها ، وخزانة مفاخرها ، وذاكرة أمجادها . وكل ذلك حق . لكن ، ماذا عن الفنون الأدبية الأخرى غير الشعر في التراث ؟ لقد غطت مركزية الشعر التي تأصلت في عقولنا على كل ما عداها . وبالقدر الذي احتل به الشعر المركز ، مهيمنا ، متسلطا ، طاغيا ، انسحبت فنون النثر ، وبخاصة كتاب القصص ، إلى الهوامش النائية ، البعيدة ، المغتربة . وارتبط الشعر بالثقافة السائدة ، الرسمية ، في مقابل القصص الذي ارتبط بالثقافة الفرعية ، غير الرسمية ، الهامشية .

ولكن ، إذا غيرنا النظرة ، ونقلنا المركز من الشعر إلى النثر ، ومن القصص إلى القصص ، شاهدنا من المعطيات ما لم نكن نشاهده من قبل ، وتداعت على أذهاننا ذكريات المناظرات التي ظلت تتكرر ، منذ القرن الثالث للهجرة ، عن بلاغة النثر وبلاغة الشعر ، وتداعت على أذهاننا المكانة المتصاعدة لما أطلق عليه «صناعة الكتابة» في مقابل «صناعة الشعر» ، وتذكرنا المكانة الصاعدة للكاتب «النثر» الذي أصبح زيرا يقصد إليه الشعراء . ومنذ تأسيس المدينة العربية الكبيرة ، مع صعود العصر العباسي الأول ، ومكانة الشاعر الاجتماعية تتحول ، وتضيق ، وتهبط ، في مقابل مكانة النثر الصاعدة مع تصاعد خطى الدولة . ومع تحولات المدينة الكبيرة وتعميقاتها ، استبدلت الثقافة العربية المدنية بمركزية الشعر مركزية النثر ، وكان النثر لغة المدينة المعقدة : مناظراتها ، مكاتبتها ، اختلافاتها الاعتقادية ، خصوصياتها السياسية ، قصصها الواقعي وقصصها الرمزي ، رسائلها الديوانية وغير الديوانية ، مؤلفاتها وكتبها ، ترجماتها وسيرها .

وإذا كان الشعر قد ظل لغة الوجدان ، ولغة المواطن الحدية ، ولغة الصوت الواحد ، فقد أصبح النثر لغة العقل والفلسف ، ولغة المواطن المتضاربة المتأتملة ، ولغة الاختلافات متعددة المستويات ، ولغة النقد التي تلتقط رهافة الشعر وتصوغها في دفاع غير شعري عن الشعر .

وإذا مضينا طويلا وراء هذا المنظور المغاير ، تكشف لنا صوره مغايرة من التراث ، تختلف عن تلك التي اعتدنا عليها في استسلامنا للتخييل الذي ألفناه منذ أن ترسخت في لاوعينا الثقافي الصورة المثورة لمركزية الشعر .

والواقع أننا منذ أن أخذنا نطرح السؤال النقضى على هذه المركزية ، مع الأعداد التى أصدرناها من (فصول) الخاصة بزمزى الرواية ، والكثير من صور التراث يتكشف لنا ، وتتولد الرغبة فى أن نرخل المجلة إلى التراث ، مرة أخرى ، ولكن فى أرض غير أرض الشعر التى تعودنا عليها كلما ذكرنا تراثنا .

هكذا ، أخذنا نخطط لأعداد ثرائية جديدة ، أعداد تتناول التراث النثرى بوجه عام ، وتتوقف عند التراث القصصى بشكل خاص ، وتستهل بالأدب المركزى الأدب الهامشى ، وتستبدل بالقصيدة الرسالة أو المقامة . وهذا العدد أول هذه الأعداد . يتوقف عند التراث المغاير للشعر فى عموميته ، وذلك لي طرح قضية حضور النثر فى التراث على أكثر من مستوى .

وتتعدد مقالات هذا العدد ، وتختلف الطبيعة المنهجية لدراساته . وتتعدد الأشكال النثرية التى يتناولها ، وتتمد الأزمنة التى يتحرك فيها . وكانت بداية العدد القرآن الكريم معجزة العربية الكبرى التى تم نفى صفة الشعر عن نظمها . ومن «نظم» القرآن إلى الكتابة الصوفية . ومن الكتابة الصوفية إلى «القصص» الذى كان قرين الحياة منذ أن اقترن استمرار حياة شهرزاد باستمرارها فى القص . ومن «المقامة» إلى «الرسالة» إلى «النادرة» إلى الكتب الموسوعية . باختصار ، تتحرك مقالات العدد ودراساته بين محاور متعددة ، ومناهج متغايرة . ويلتقى فيها الدارسون العرب والدارسون غير العرب ؛ وذلك لتقدم للقارئ منظورا آخر مختلفا إلى تراثنا النثرى . وتلك هى البداية التى يتبعها ما وراءها فى الأعداد المقبلة .

بقيت كلمة أخيرة عن منهجية قراءة تراثنا النثرى . لقد ظللنا سنوات طويلة أسيرى نظرة ضيقة إلى هذا النثر . طرحنا أغلبه فى حمأة الأدب الشعبى ، وأغفلنا الكثير منه تحت دعاوى غريبة عنه . وعندما حاولنا تجديد النظر إليه ، طبقنا عليه المنظور نفسه الذى يجعل منه ظلا للشعر ، ومرة عاكسة للاهتمام به . ولقد تغير ذلك كله فى السنوات الأخيرة . بدأت المناهج الجديدة فى الفاعلية والتأثير ، وأخذت تمار «القراءة» فى الظهور . وكما تعدل منظور المعالجة والتناول ، وتغيرت نقاط الاهتمام ومحاور التركيز ، تغير مشهد النثر التراثى . اكتمل حضوره الشاحب ، وصعدت كتابات مجهولة إلى مناطق الضوء ، وانزاح الحاجز الوهمى الموروث بين الأدب الشعبى والأدب الرسمى ، وتحطمت الرؤى التقليدية التى لم تجاوز شرح صعوبة المفردات . وبرزت الأبنية التحتية للأعمال التى اقتصرت الدراسة التقليدية على سطحها ، وتجلت علاقات الغياب التى كشفت عنها الأنظار البنيوية . ودخل التفكيك عاملا مضيفا إلى جدة منظور القراءة . وأضافت البنيوية التقليدية إلى هذا المنظور . وتعددت المناهج المعاصرة التعدد الذى يشهده القارئ فى دراسات هذا العدد ومقالاته .

وكل ما نرجوه أن يحقق هذا التعدد هدفه ، وأن يتيح للقارئ حرية الاختيار ، وأهم من ذلك كله أن يؤكد له أن زمن النظر التقليدى إلى النثر قد انتهى ، وأنها بدأنا عهداً منهجياً مغايراً ، لا مجال فيه للمتخلف أو الكسول .

رئيس التحرير

السجع فى القرآن :

بنيتة وقواعده

ديفين ستىوارت *

فإن السجع بشكل ملمحاً مهماً فى الكتابة العربية ، ينطبق ذلك على الكتابات الموجهة للصفاة كما ينطبق على الكتابات ذات الطابع الشمسى . ومن الغريب أن ظاهرة بهذا الاتساع لم تلق إلا اهتماماً ضئيلاً سواء عند القدماء أو الحفثين من النقاد .

فما ذلك السجع الذى تحدث عنه ؟ أما الترجمة الإنجليزية فتسميه النثر المقفى rhymed prose . ولكن هل السجع مجرد نثر مقفى ؟ إن أى قراءة متعجلة لنماذج من هذا السجع تكفى للكشف عن حقيقة أن هذا السجع تحكمه قواعد يمينها . غير أن النقاد العرب كتبوا النثر اليسير عن هذه القواعد . وتظهر هذه الحقيقة جلية حين نقارن ما كتبوه عن قواعد السجع بالجهود الهائلة التى أنفقوها فى تسجيل قواعد الشعر . فلم يتحدث السكاكى (المتوفى فى ٦٢٦ هـ - ١٢٢٨م) عن السجع إلا فى جملتين فى (مفتاح العلوم) ، وهو أكثر كتبه تلولا فى مجال البلاغة . وظل هذا حال النثر

ظل السجع يحتل مكانة بارزة فى الحياة الاجتماعية والأدبية للعرب منذ الجاهلية وحتى القرن العشرين . استخدم السجع فى أقوال الكهان كما استخدم فى الأدعية والمواظ وجرى استعماله فى الأقوال المثورة والأمثال ، كما جرى فى كتابة التاريخ والسير والرسائل والمقامات . وقد ظلت عناوين الكتب جارية على السجع منذ القرن العاشر الميلادى وحتى قرننا هذا . كما كان هذا أيضاً حال مقدمات الكتب فى معظم الأحوال مهما كان نوع الكتاب ، إذ كانت المقدمات تكتب مسجوعة من أولها إلى آخرها . وعلى الجملة ،

* ترجمة وتعقيب محمد بربرى (جامعة بنى سويف) .
وعنوان المقال بالإنجليزية Saj in the Quran : Prosody And Structure .
والمقال المنشور فى Journal of Arabic Literature xxi, By Devin J. Stewart, Emory University .

من صور التعبير الشعرى فى العربية، إذ يسبق الأراجيز والقصائد جميعاً^(١). كان السجع من أكثر صور التعبير البليغ شيوعاً فى الجاهلية، كما كان هذا الشكل مستخدماً بصورة خاصة فى الخطابة والمعارات ذات المحتوى الدينى أو الميثافيزيقى. ويتفق علماء المسلمين على أن الوحي القرآنى إنما نزل فى لغة تتسق وما يسمى بالكلام البليغ عند العرب. وكما يقرر ابن سنان الخفاجى (توفى ٤٦٦ هـ - ١٠٧٤م) «فإن القرآن أنزل بلغة العرب وعلى عرفهم وعادتهم»^(٢). ويذهب «جولدزهر» إلى حد القول بأن العربى لا يمكن أن يسلم بصحة نسبة كلام ما إلى مصدر إلهى إن لم يكن مسجوعاً^(٣). وعلى هذا فقد كان من الطبيعى أن يجرى الأسلوب القرآنى متضمناً السجع.

غير أن نظرية إعجاز القرآن تذهب إلى عكس ذلك تماماً. وعلى سبيل المثال فإن الباقلانى (توفى ٤٠٣ هـ - ١٠١٣م) ينفق كثيراً من الجهد فى كتابه (إعجاز القرآن) كى يبلل على عدم تضمن القرآن للسجع، بل إنه ينسب هذا الرأى للأشعرى^(٤). إن نظرية إعجاز القرآن تعدد بأن القرآن لا يجوز أن يقارن بأى نوع من أنواع الإنشاء الدنيوى حيث إن هذا القرآن إنما هو كلام الله. وعلى هذا فإن الزعم بأن القرآن مسجوع يؤدى إلى نسبة شىء دنيوى إلى الله (تعالى)^(٥). لذا فإن إنكار السجع فى القرآن كان متوجهاً عن الاعتقاد العام فى أن القرآن هو كلام الله (تعالى)، وليس كلام محمد (ﷺ). وقد حاول أعداء الرسول (ﷺ) أن يقللوا من شأن الرسالة زاعمين أنها لا تعدو أن تكون كلام كاهن أو شاعر^(٦). ومن أجل الرد على هذا الزعم فإن نفراً كثيراً من الدارسين أنكروا أن يكون القرآن مسجوعاً، أو أن يكون متضمناً السجع، كما رفضوا تضمنه الشعر. ويبدو أن صرامة هذا الاعتقاد لم تكن تسمح للنقاد أن يمارسوا عملهم لولا أن مناهج العلوم الإسلامية تنبى عن أن أعظم ما قدمته البلاغة والنقد عند

قروناً متعاقبة. غير أن تجاهل السجع على هذا النحو لم يكن حال كل النقاد العرب، إذ يناقش المسكرى (المتوفى بعد ٣٩٥ هـ - ١٠٠٥م) السجع بشىء من التفصيل فى (الصناعين). وهذا أيضاً ما فعله كل من ضياء الدين بن الأثير (توفى ٦٣٧ هـ - ١٢٣٩م) فى (المثل السائر)، والقلقشنذى (توفى ٨٢١ هـ - ١٤١٨م) فى (صحيح الأعشى). وعالجت كتب أخرى الموضوع نفسه، سواء منها ما كان فى البلاغة أو فى إعجاز القرآن. غير أن هذه الكتابات لم تلق عناية كسافية من جانب الدارسين الغربيين. وإذا بنا أن الدارسين العرب المحدثين كانوا أكثر وعياً بهذه الكتابات النقدية فى موضوع السجع فإن عملهم لم يزد على تسجيل آراء أسلافهم دون محاولة لنقد آراء هؤلاء الأسلاف أو البناء عليها. إن هذه المصادر القديمة ينبغى لها أن تدرس حتى تصل إلى تعريف معقول بهامية السجع وحتى يتأتى لنا تأسيس معايير للنظر النقدى فى موضوع السجع.

ولن نحاول هذه الدراسة الإحاطة بتطورات النظر النقدى فى النشر إحاطة تحليلية تاريخية مفصلة، كما أنها لن تسعى إلى معالجة بعض الموضوعات المهمة، من مثل موضوع تطور السجع فى الجاهلية أو موضوع السجع فى القرآن وما سبقه من نشر مسجوع، أو موضوع تأثير السجع فى القرآن على الكتاب الذين بنوا هذا الأسلوب فى كتاباتهم المتأخرة. إن الدراسة تسعى بالأحرى، إلى تطبيق القواعد المستخلصة من الكتابات النقدية عند القدامى من أجل محاولة تحليل بنية السجع فى القرآن. ولذلك، فإن الدراسة تجتهد فى الوصول إلى فهم أفضل للقواعد الشكلية التى تحكم هذا النوع من الإنشاء.

إن أكثر صور السجع خلوداً هى تلك التى تلقانا فى القرآن. وقد أنفق كثير من الجهد فى محاولة الإجابة عما إذا كان القرآن يهوى على السجع أم لا. وحسبما يرى «جولدزهر» Goldziher فإن السجع يعد أقدم صورة

شعر رأسه . وقد اختلف أولياء أمر المرتين فيما إذا كانت الندية يجب للمرأة المقتولة وحدها أم تجب لها ولجنيها ، فعرض أمرهما على الرسول (ﷺ) فحكم بوجوب دفع دية الجنين . حينئذ اعترض ولي المرأة المعتدية قائلاً: « كيف أغرم دية من لا شرب ولا أكل ولا نطق فمثل ذلك يظال ٤٩ » .

لقد صاغ الرجل سؤاله الإنكارى مسجوعاً مما دعا الرسول (ﷺ) إلى التعبير عن استيائه من الرجل ، متسائلاً عما إذا كان كلام الرجل شبيهاً بسجع الكهان في الجاهلية ^(١١) . وقد اتخذ نفر كثير من النقاد هذا الحديث حجة على أن الرسول (ﷺ) استاء من السجع بما هو سجع ، على حين دحض نقاد آخرون هذا التأويل على أسس متباعدة . فذهب أبو هلال العسكري وضياء الدين بن الأثير إلى القول بأنه لو صبح أن مقصد الرسول كان الاعتراض على السجع في ذاته لقال « أسجعاً؟ » بدلا من قوله « أسجعاً كسجع الكهان؟ » . يرى العسكري إذن أن اعتراض الرسول لم يكن على السجع عموماً بل على سجع الكهان خصوصاً « لأن التكلف في سجعهم قاسي » ^(١٢) . أما إسحق بن وهب فيرى أن الرسول انتقد الرجل لأن كلامه جاء مسجوعاً كله ، وفي رأيه أنه يحسن بالمرء ألا يبالغ في استخدام السجع ، كما أنه يرى أيضاً أن هذا المثل على وجه الخصوص كان يشبه كلام الكهان في تكلفه : « وتكلف في السجع تكلف الكهان » ^(١٣) . أما ابن الأثير فيقرر أن الرسول (صلعم) إنما قصد إلى نقض احتجاج الرجل ^(١٤) ، ذلك أن عبارة الرسول (ﷺ) كانت تعني « أحكمنا كحكم الكهان؟ » ^(١٥) . وكما نقل الجاحظ عن عبد الصمد بن فضل الرقاشي ، لم يكن استهجان الرسول (ﷺ) منصباً على استخدام الرجل للسجع ، بل كان استهجاناً لما لجأ إليه ذلك الرجل من تخاليل محاولاً التهرب من دفع الندية :

العرب كان تتاجاً للمناقشات المستفيضة حول إعجاز القرآن . لذا فقد أمكن للعلماء المسلمين أن تتباين وجهات نظرهم تبانياً واسعاً حول قضية « السجع » دون أن يتهم أحدهم بالهرطقة .

لم يكن السجع في وقت الرسول (ﷺ) من لوازم الكلام البليغ فحسب ، بل كان ملازماً لعبارة المتألهين والكهان ^(١٦) . وينقل النقاد العرب بعض أقاويل الكهان من مثل قول أحدهم : « السماء والأرض ، والقرص والفرس ، والغمر والبرد ... » ^(١٧) . وقد ساد الاعتقاد بأن هؤلاء الكهان كانوا على اتصال بالجن أو ما أشبه ، وأنهم كانوا يمتلكون قوى سحرية . وقد استخدموا السجع في أداء ما يناط بهم من وظائف ، من مثل التنبؤ بما سيأتي أو درء الأخطار أو صب اللعنات على الأعداء . ويرى المسلمون أن أقاويل الكهان محض سخف وتزييف ، بل إنها تجديف أيضاً . وكما يقول الباقلاني فإن « الكهانة تنافي النبوة » ^(١٨) . ولقد كان ما تمثله الكهانة من خطر على الدين متجسداً فيما اتهمه مسيلمة الكذاب ، كاهن بنى حنيقة في اليمامة الذي عاصر الرسول (ﷺ) ، حين ادعى النبوة وجمع حوله بعض المشايخين . وقد انتهى صراع مسيلمة وشيعته مع المسلمين بعد فترة قصيرة من وفاة الرسول (ﷺ) بمقتل مسيلمة ودحر أصحابه في موقعة «عقرباء» في العام الثاني عشر للهجرة ^(١٩) . إن بحث موضوع السجع في القرآن يدور حول حديث نبوي عرف باسم حديث الجنين الذي يطلعا أبو داود (توفي ٢٧٥ هـ - ٨٨٩ م) على ثلاث روايات له تختلف فيما بينها اختلافات طفيفة . أما سياق الحديث فيتمثل بالمرأتين من هذيل تشاحتا فضربت إحداهما الأخرى ، وكانت حبلى ، فأسقطت جنينها ثم ماتت من جراء ضرب الأولى لها بحجر في رواية ، وعصاً في رواية أخرى . وقد كانت المرأة المقتولة على وشك الوضع إذ كان جنينها ذكراً نما

« لو أن هذا المتكلم لم يرد إلا إقسامه الوزن^(١٦) لما كان عليه بأس لكنه عسى أن يكون أراد إبطالاً لحج فستشاهد في كلامه^(١٧) .

ولقد لجأ بعض النقاد إلى مسألة اللفظ والمعنى في إنكارهم السجع في القرآن ، فعلوا ذلك وفي أذهانهم العبارات السخيفة البهيمية التي كانت تجرى على ألسنة المتألمين . كان الرماني (توفي ٣٨٤ هـ - ٩٩٤ م) ممن نحو هذا النحو في (النكت في إعجاز القرآن) ، فيقول في هذا الكتاب :

« الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني ، والفواصل بلاغة ، والأسجاع عيب ، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها^(١٨) .

ويقرر أن استخدام السجع في محاولة الفصاحة هو تبديد للجهد يشبه صنع عقد لكلب^(١٩) . إن الرماني يذهب إلى أن السجع يحكم تعريفه قالب شعري للكلام لا قيمة له . ويعطى لرايه هذا مثلاً من سجع ينسب لمسيمة الكذاب حيث يقول : « يا ضفدع نقي كما تنقيل الماء تقدرين ولا النهر تفارقين »^(٢٠) .

يحاول الرماني أن يبيد فكرته عن أن المعنى في السجع هو بالضرورة تافه عن طريق تأويل الأصل الاشتقاقي للكلمة . إن كلمة «سجع» مشتقة من هذيل الحمام ، كما يجمع أصحاب المعاجم . ولما كان الحمام يردد أصواتاً متشابهة لا معنى لها فإن الرماني يذهب إلى أن تلك هي الالة في اشتقاق كلمة سجع . وعلى هذا ، فإنه يعول على أن المعنى الأصل الحقيقي لكلمة سجع هو الكلام الفاسخ من المعنى الذي تشيع فيه القوافي^(٢١) .

إن المثل الذي ضربه الرماني يكشف عن رؤية متحيزة للاحتتمالات التي يمكن أن يفهم بها مضمون السجع ، إذ إنه يختار أقلها شأناً . ومع هذا فإن عمل الرماني كان له تأثير واسع ، فالباقلائي عول عليه حين ناقش المسألة على نحو مشابه وإن استخدم القياس المنطقي . ذلك أن اللفظ في القرآن تابع للمعنى على حين أن المعنى في السجع تابع للفظ . وعلى هذا فمن الخال أن يكون القرآن سجماً^(٢٢) . إن النتيجة هنا هي محصلة منطقية للفرضين السابقين عليها لولا أن الفرضين قد جانبيهما الصواب . فمن السهل على غير المسلم أن ينقض الفرض الأول زاعماً أن هناك حالات كثيرة في القرآن يستخدم فيها بعض الوسائل الأسلوبية ، حيث يكون المعنى تابعاً بشكل ما ، لأسباب بلاغية أو جمالية . ومن جهة أخرى ، فإذا عولنا على أن القرآن هو كلام الله ، أفليس الله بقادر على أن يعبر عن المعنى المرغوب مع صياغته في شكل فني مثل السجع أو الشعر؟ غير أن الباقلائي ربما اعتقد أن أية محاولة للقول بوجود قواعد شكلية ما في القرآن تنال من قدرة الله . أما الفرض الثاني ، وهو القول بأن المعنى في السجع تابع للفظ فقد كان محل نزاع ، وقد أشار النقاد القدماء إلى أنه ليس صحيحاً بالضرورة . والحق أن ابن الأثير يقلب فكرة الرماني رأساً على عقب حين يقرر أنه من أجل أن يكون السجع جيداً فإن اللفظ ينبغي أن يكون تابعاً للمعنى وليس العكس ، لأنه لو لم يكن الأمر كذلك كان السجع « كخمد من ذهب على نصل من خشب »^(٢٣) . ويصر العسكري على أن السجع الذي يعتد به هو ذلك الذي يأتي عفواً^(٢٤) ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرر أن القرآن لا يشبه كلام البشر من حيث إنه يعبر عن أشرف المعاني في أجمل أسلوب مع وفاته بقيود الشكل :

للكشف عن كنهه لأن الإيمان بأن القرآن معجز بطبعه عقيدة إسلامية لا يمكن الحياذ عنها» (٣٣).

أما المقولة الأولى فتذهب في خضوعها للتحييز والهوى إلى أقصى مدى فتخضع النص لقلب سابق من خلال بحث لا يتسم بالحساسية ، على حين أن المقولة الثانية تنكر قيمة البحث في النص . ويشير هذا التناقض بين المقولتين إلى مشكلة حقيقية . إن محاولة البحث في مشكلة السجع في القرآن وتحديد ماهية هذا السجع نفسه تقتضى ألا نفرض على مادة البحث تقاليد سابقة ، يستوى في ذلك أن تكون تلك التقاليد عربية إسلامية أو غربية استشرافية ، لأن مثل هذا التوجه لن يؤدي إلا إلى صورة من صور الفهم القاصر . الأخرى بنا إذن أن نفهم التقاليد في نطاق مالدينا من تراث نقدى حول السجع والقرآن . وفي رأينا أن مقولة عبد الله الطيب لا تعكس وعياً بوجهات النظر المتباينة حول القضية في نطاق التراث العربى الإسلامى . لم يع عبد الله الطيب التقاليد ، بل وقع في شركها . أليس من الأجدى أن نأخذ من نظرية الإعجاز حافظاً للبحث والمقارنة بدلاً من الإعلان عن عدم جدوى البحث أو التفكير المستقل ؟ أو لم يفعل أعظم علماء الإسلام ذلك ؟

يجيء ضياء الدين بن الأثير على الطرف النقيض للرّماني في منظومة النقاد الذين تفاوتت آراؤهم حول موضوع السجع في القرآن . إنه يذهب إلى الطرف المناقض للرّماني ، لأنه ينحى الاعتبارات النظرية جانباً ويقصر نفسه على البحث في السجع النصي للقرآن نفسه ، مؤكداً أن القسم الأعظم من القرآن جاء مسجوعاً ، كما يقرر أن كل سور القرآن تقريباً تحتوى على شيء من السجع ، وأن سوراً عديدة احتوت على السجع من أولها إلى آخرها ، مثل سورة «القمر» وسورة «الرحمن» (٣٤) . ويضيف الفلشندي سورة «النجم»

« وكذلك ما في القرآن مما يجرى على التسجيع والازدواج » (٣٥) مخالف في تمكين المعاني وصفاء اللفظ وتضمن الطلاوة والملاء لما يجرى مجراه من كلام الخلق » (٣٦) .

يمترض كثير من النقاد على استخدام كلمة سجع في الإشارة إلى الخطاب القرآني مع اعترافهم بالشبه القائم بينهما . ويقرر السيوطي أن الغالبية من العلماء لا يجيزون استخدام لفظ السجع في سياق الحديث عن القرآن (٣٧) . وفي رأى هؤلاء العلماء أن الكلمة الأخيرة في الآية القرآنية ينبغي أن تسمى فاصلة لا أن تسمى بالسجع . ومع ذلك ، فإن كثيراً من النقاد الذين يعولون على هذا الرأى يتخذون من آيات القرآن أمثلة على الأنواع المختلفة من السجع (٣٨) . وهم يزعمون أن لفظ فواصل إنما اشتق من سورة فصلت « كتاب فصلت آياته قرآناً عربياً لقوم يعلمونه » (٣٩) . ويقرر الثغفازاني (توفي ٧٩١ هـ - ١٣٨٩) أن تجنب استخدام كلمة سجع في الإشارة إلى القرآن لا يعود إلى إنكار السجع وإنما يكون ذلك « رعاية للأدب وتعظيماً له » لأن الكلمة تعود إلى سجع الحمام ، وهو أوضح من أن يكون نعتاً للقرآن (٤٠) . ويقرر السيوطي شيئاً مشابهاً عن لفظة سجع فيقول : « لأن أصله من سجع الطير فشرف القرآن أن يستعار لشيء منه لفظ أصله مهمل » (٤١) .

على أن مشكلة السجع في القرآن لم تجد لها حلاً بعد ، إذ يضم تاريخ كمبردج للأدب العربى (Cambridge History of Arabic Literature) مقولتين عن مشكلة السجع في القرآن لا يمكن الفصل بينهما . يقرر باريت Paret في غير كياسة أن القرآن كتب مسجوعاً من أوله إلى آخره (٤٢) ، على حين أن عبد الله الطيب يقرر أن :

« الإيقاع الذى يتتبع بالقرآن عن أن يكون سجعاً أو رجزاً أو شعراً يتمتع على أى محاولة

والمقامات حيث لا يطرد استخدام قافية واحدة كما في القرآن، إذ من النادر أن يطرد في المقامات والرسائل استخدام قافية واحدة لأكثر من ثمانى أو عشر مرات.

ويحتوى الملحق المرفق بالدراسة على القوافى الأساسية لكل سورة من سور القرآن. إن أكثر القوافى شيوعاً في القرآن هي (ين)، (ون)، (يم)، (وم). وهناك قوافٍ شائعة أيضاً هي (يل)، (ول)، (ير)، (ور). أما السور الطويلة، بما في ذلك سورة «البقرة»، فلم تخرج القافية فيها عن (ين)، (ون)، (يم)، (وم). وعلى سبيل الإجمال، فإن هذه القوافى تظهر في خمس وخمسين سورة من سور القرآن. وهذا مثل من أمثلة القوافى غير التامة التي يسمح بها في الشعر أيضاً، ذلك أن التقفية جائزة بين حرفي الة: الواو والياء، كما تجوز التقفية بين الميم والنون [كذا]. وتوجد مع ذلك حالات أخرى من التقفية غير الكاملة في القرآن التي لم يعتد بها غالباً بوصفها تقفية. إن وجود حروف الباء والدال والقاف في سياقات تكون فيها القافية منتظمة أو متوقعة يؤدي إلى التقفية بين هذه الحروف، وهو ما ينطبق على حرف اللام والراء بالمثل، وتتحقق هذه التقفية على سبيل المثال في سورة «أبى لهب»، حيث تكون كلمات القوافى هي: وتب - كسب - لهب - حطب - مسد، وأيضاً في سورة الفلق حيث كلمات القافية هي: فلق - خلق - قب - عقد - حسد، إلى جانب أمثلة أخرى كثيرة. ولا يسمح بمثل هذه التقفية في الشعر، وعلى قدر ما أعلم، فإن كتاب السجع الذين جاءوا بعد القرآن لم يستخدموها. ويطلق الرماني على القوافى الكاملة مصطلح «حروف متجانسة» بينما يطلق مصطلح «حروف متقاربة»^(٣٩) على القوافى غير الكاملة. أما السيوطي وعده آخر من النقاد فيستخدمون مصطلح «حروف متماثلة» بدلاً من «حروف

إلى قائمة السور التي جاءت مسجوعة كلها^(٣٥). لذا، فليس من الغريب أن تكون دراسات هؤلاء العلماء الذين أدركوا بوضوح ظاهرة السجع في القرآن هي التي أملتنا بأفضل التحليلات لهذه الظاهرة. وسوف ننتقل في دراستنا من حيث انتهى هؤلاء العلماء.

إن الخطوة الأولى وهي في الحق خطوة تمهيدية، هي معرفة النسبة المئوية للسجع في القرآن، وذلك بأن نحدد أولاً عدد الآيات المسجوعة. وفي هذا السبيل فقد قمت بالنظر في الكلمات الأخيرة في آيات القرآن وسجلت أعداد الآيات المقفاة في كل سورة من سور القرآن على حدة في الملحق المرفق بهذه الدراسة، فوجدت أن نسبة تلك الآيات تبلغ 1.859. غير أن هذه الأرقام ليست نهائية أو حتمية. إنها على أحسن تقدير أرقام تقريبية^(٣٦). وإله لمن الخطأ أيضاً أن نظن أن كل ما يحتوى على قافية هو من باب السجع. ومع ذلك، فإن سورتين فحسب من سور القرآن كلها قد خلتا من السجع خلواً تاماً، وهما سورة قريش وسورة الأنصار. وهناك ثلاث وثلاثون سورة جاءت مسجوعة من أولها إلى آخرها. وتشير النتائج إلى أن القرآن يضم قدراً كبيراً من السجع، بل الأرجح أن تكون الآيات المسجوعة أكثر من تلك التي تخلو من السجع.

من الضروري أن نقدم أولاً كلمة عن القافية في القرآن^(٣٧). وأول ما نقوله في هذا الصدد إن السجع لا يستلزم قافية واحدة، وهو في ذلك يشبه الرجز ويختلف عن القصيدة^(٣٨). وبميل النص القرآني إلى توحيد القافية، وإن احتوى على أمثلة لتعدد القوافى في السورة الواحدة. وعلى سبيل المثال، فإن سورة «الرحمن»، وعدد آياتها ٧٨، تنتهي بقافية واحدة هي الألف والنون (ن). ويختلف القرآن في هذا عن أشكال السجع التي شاعت فيما تلاه من قرون، مثلما هو الحال في الرسائل

متجانسة»^(٤٠) وبخبرنا السيوطي أن بعض النقاد يزعمون أن كل الفواصل في القرآن إما أن تكون حروفاً متماثلة أو متقاربة^(٤١). ولا يقوم دليل على صحة هذا الزعم، فالفواصل في سورة الأنصار، على سبيل المثال، هي : الله [كذا] ، أفواجاً، ثواباً.

وتختلف القواعد التي تحكم الكلمات المقفاة في السجع عن قواعد التقفية في الشعر. وأحد هذه الفروق الأساسية هو أن كاتب السجع ينبغي أن يراعي تسكين أو آخر الكلمات في الجمل المسجوعة^(٤٢)، إذ يقرر القزويني (توفي ٧٣٩ هـ - ١٣٣٨ م) في تلخيصه أن الأسجاع مبنية على سكون الأعجاز. ويقرر السيوطي كذلك شيئاً مشابهاً فيقول: «مبنى الفواصل على الوقف»^(٤٣). ويدين القزويني أن الإعراب قد يؤدي إلى ضياع القافية، كما هو الحال في المثل العربي «ما أبعد ما فات، وما أقرب ما هو آت». وهناك مثل مشابه في سورة «الإخلاص»:

قل هو الله أحد

الله الصمد

لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد .

فلو قرئت أواخر هذه الآيات دون تسكين لما تحققت القافية.

ويقرر السيوطي أن بعض ما يعد من عيوب القافية في الشعر يسمح به في السجع: «وما يذكر من عيوب القافية من اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه فليس يعيب في الفاصلة»^(٤٤). أما اختلاف الحركات من فتحة وكسرة وضمة فلا يؤثر في السجع في معظم

الحالات لما أشرنا إليه من أن الكلمات الأخيرة في العبارات المسجوعة ينبغي أن تقرأ بالتسكين. أما «اختلاف الإشباع» واختلاف التوجيه» فتعني اختلاف حركات الحروف السابقة على حرف الروى. ويشير «الإشباع» بصفة خاصة إلى الحركة التي تسبق حرف الروى المتحرك، بينما يشير «التوجيه» إلى الحركة التي تسبق الروى الساكن. ويمكن التمثيل لذلك بسورة «القمر» التي تشتمل على تقفية بين كلمات من مثل: قمر، ومستمر، ونذر.

يلاحظ السيوطي أيضاً أن القرآن يشتمل على لزوم ما لا يلزم حين تكون التقفية بين أكثر من حرف^(٤٥). بيان ذلك في الآتين :

فأما اليتيم فلا تقهر

وأما السائل فلا تنهر .

حيث القافية بين حرفين لا حرف واحد .

وفي الآتين:

تذكروا فإذا هم مبصرون

واخوانهم يمدّون في الغي ثم لا يقصرون .

(الأعراف - الآيتان ٢٠١ ، ٢٠٢).

حيث التقفية بين حروف ثلاثة هي الصاد والراء والنون. ويحيل الباحث الغربي في الشعر إلى النظر إلى ما سبق على أساس من النظر في المقاطع بدلاً من النظر في الحروف. إن التقفية في القرآن تتحقق غالباً في مقطع واحد، كما هو الحال في سورة الفلق، غير أنها قد تتحقق في ثلاثة مقاطع كما هو الحال في سورة «الزلزلة» حين نلاحظ كلمات: زلزلها - أنفأها - مالها - أجبارها أوحى لها.

البحث عن قواعد عروضية للسجع

تبدأ التعريفات التقليدية للسجع بالنص على أنه نثر مقسم إلى عبارات تنتظمها قافية واحدة. وبسبب هذا التعريف ترجم الدارسون الغربيون مصطلح «السجع» بعبارة «نثر مقفى» rhymed prose. وقد حاول البلاغيون القدماء فرض ثنائية الشعر/ النثر على ثلاثة أساليب للإشياء، هي النثر والسجع والشعر الموزون. مما أدى إلى إقحام السجع مع النثر دون وجه حق، لا لشيء إلا لعدم تحقق الأوزان الشعرية فيه. ولقد أدرك كثير من النقاد القدامى ما فى هذا التقسيم من قصور، فيقرر ابن خلدون مثلاً أن النثر يقع فى نوعين؛ المرسل والسجع^(٤٦)، ولكنه يضيف إلى ذلك أن الكتاب فى عصره يستخدمون «أساليب الشعر ومنازعه» فى نثرهم «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر ومنازعه فى المنشور من كثرة الأسجاع والتزام القافية ...»^(٤٧).

يبد أن التقفية ليست هى الخاصية الشعرية الوحيدة للسجع، فهناك ضوابط للطلول النسبى للمعارات المسجوعة. ورغم أن السجع لا يخضع للعروض الكمى quantitative meter فإنه يخضع لعروض من نوع ما. فكيف يمكن للمرء إذن أن يضع مقياساً لطول الجمل المسجوعة؟

لقد أقر الدارسون منذ زمن طويل أن السجع له خواص الكلام الموزون. ففي عام ١٨٩٦ يقرر جولدزبيرج أن النثر كان أسبق شكل من أشكال التعبير الشعرى فى العربية، وافترض نظرية مؤداها أن الرجز ما هو إلا تطوير لشكل من أشكال السجع الذى ينتظمه الوزن^(٤٨). والبحث فى هذا المجال، كما هو الحال فى بحث السجع عموماً، اتسم بالبطء الشديد كما اتسم بالإخفاق فى الجمع بين التحليل النصى ودراسة الأعمال النقدية عن السجع التى أنجزها القدماء. وما يلفت النظر هنا أن

كرنكو Krenkow فيما أورده عن السجع فى الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية (The Encyclopaedia of Islam) لم يستشهد بشيء من أعمال النقاد العرب القدماء^(٤٩). أما زكى مبارك فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع) فيطلعنا بشكل جيد على تاريخ السجع واستخداماته فى القرون الأربعة الهجرية الأولى محيلاً إلى عدد من الأعمال النقدية التى أتت له^(٥٠). ولم ينشغل زكى مبارك بالتساؤل عن شكل السجع أو قواعده العروضية، بل شغل بدلاً من ذلك بالأجناس والموضوعات التى استخدم فيها السجع ومدى المروحة فى استخدام المؤلفين للسجع على تباينهم، وإلى أى درجة كانت قيمة السجع مع الوسائل البلاغية الأخرى. وقد أدخل بلاشير Régis Blachère تحسیناً على ترجمة مصطلح السجع فجعلها rhymed and rhythmic prose «النثر المقفى ذو الإيقاع» فقدم بذلك أفضل تعريف للسجع حتى الآن، ربما نتيجة لدراساته فى القرآن، حيث يقول عن السجع إنه:

«نوع من النثر يتميز باستخدام وحدات موزونة، عادة ما تكون قصيرة، يتراوح عدد مقاطعها ما بين أربعة إلى ثمانية مقاطع، وأحياناً أكثر من ذلك. وتنتهى هذه الوحدات بقافية. وتنقسم هذه الوحدات الموزونة إلى مجموعات، بحيث يكون لكل مجموعة قافية واحدة. وفى هذه المجموعات لا يشترط أن تتساوى الوحدات فى عدد مقاطعها. وفى التحليل الأخير، فإن المنصر الأساسى هو التقفية. وعلى هذا نستطيع أن نعرف السجع تقريباً بأنه نثر موزون مقفى»^(٥١).

وفى عام ١٩٧٤ قدم شندلين Scheindlin بعض الملاحظات المتعلقة بالتحليل العروضى للسجع فى كتابه

المصادر^(٥٦). وخلاصة ذلك كله أن عدداً من الدارسين المحدثين اهتم بالبحث في القواعد العروضية للسجع وسماته الشعرية. ومن المؤلفين أن الدارسين الغربيين، وقد اتفقوا جهداً كبيراً في دراسة النصوص المسجوعة، لم ينتهوا بشكل كافٍ لأعمال النقاد العرب القدامى. ولئن كان الباحثون العرب المحدثون أكثر وعياً بالنقد القديم حول السجع فإنهم لم يطبقوا فهمهم لهذا النقد القديم على نصوص أصلية من السجع، ولو فعلوا لحققوا تقدماً في هذا المجال من الدراسة.

أوزان السجع القائمة على اللفظ

كان ضياء الدين بن الأثير من أوائل البلاغيين الذين ناقشوا فكرة طول العبارة المسجوعة بشيء من التفصيل، كما أنه واحد من القلائد الذين فعلوا ذلك على أساس حساسي^(٥٧). وقد اعتمد كثير من النقاد بعده على صنيحه. وكى ناقش عمل ابن الأثير نحتاج أولاً إلى مقدمة عن بعض المصطلحات المهمة: تسمى الجملة المسجوعة في العربية «سجعة»، كما تسمى «فصلاً» أو «فقرة» أو «قرينة»^(٥٨). ويعطى ابن الأثير في تحليله العروضي للسجع أمثلة يبين فيها كيف تتقارب أطوال العبارات المسجوعة إن لم تتطابق في أطوالها. ويسمى هذه الخاصية باسم «الاعتدال»^(٥٩). ولكن كيف يحدد ابن الأثير طول السجعة؟ إنه يصف هذا الطول على أساس عدد الألفاظ في العبارة المسجوعة. ولا يرد في كلامه شيء عن المقاطع أو تفاعيل الخليل بن أحمد. ويدل ذلك على أن اللفظة عنده هي الوحدة الأساسية لأوزان السجع، وأن كل لفظة تمثل تفعيلية في أوزان السجع بغض النظر عن طول الكلمة أو طول مقاطعها. بعبارة أخرى، إن الألفاظ في السجع تقوم مقام التفاعيل في الشعر.

(الشكل والبنية في شعر المعتمد بن عباد) Form and structure in the poetry of al Muatamid البلاغيين أشادوا بإقامة التوازن بين العبارات المسجوعة، مستشهداً بأهم عمليتين تناولتا هذا الموضوع، هما (كتاب الصناعتين) للعسكري و(المثل السائر)^(٥٢) لضياء الدين بن الأثير. وأشار عبد الفتاح كيليطو عام ١٩٧٦ إلى ما ذكره النقاد القدماء في هذا الصدد:

«يفترض في السجع اتباع وزن ما، أقل جموداً من أوزان الشعر، وإن كان السجع مع ذلك يتبع قواعد بعينها استخلصها البلاغيون وصنفوها»^(٥٣).

وفي عام ١٩٨١ أصدر بير كرابون Pierre Crapon de caprona كتاباً بعنوان:
(Le Coran : aux sources de la Parole oraculaire)

وقد قام في هذا الكتاب بتحليل للإيقاع، طبقه على عدد من السور المكية، ولم يرجع إلى أى من المصادر القديمة عن السجع^(٥٤). ولما قام «حاييم شينين» Heyim Y. Sheynin عام ١٩٨٢ بتحليل عروضي لمقامات اختارها من الحريري وبلدح الزمان، وجد أن عمل «كيليطو» لم يؤيده المصادر التي اعتمدها، فنهض يبحث مستقل عن الموضوع، فدرس أعمالاً بلاغية لبعض القدماء — وإن لم يذكر أيها — غير أنه أخفق في العثور على أى شيء يتصل بالقواعد العروضية للسجع، لذا فإنه ينتهي إلى استخلاص يقول فيه: «من الغريب أن أحداً لم ينتج دراسة عن البنية العروضية للسجع»^(٥٥). ويؤكد أنونيس في كتابه (مقدمة في الشعرية العربية) In- troduction à la poetique arabe الصادر عام ١٩٨٥ أهمية السجع في تطور فكرة الوزن في الشعر العربي، ويقدم أنواعاً مختلفة من السجع عرفها البلاغيون العرب محيلاً إلى (الصناعتين) للعسكري وغيره من

ويتسق عمل شيتين بشكل ملحوظ مع نظام ابن الاثير^(٦٠) برغم عدم معرفته لعمل ابن الاثير. وقد قام شيتين بتحليل عروضي مفصل لعدد من مقامات الحريري والهمداني أدى به إلى الاقتناع بأن السجع يقوم على نظام عروضي أساسه الألفاظ.

وقد يشور هنا اعتراض، تأسيساً على أن بعض مفردات اللغة تكتب على شكل ألفاظ منفصلة ولكنها ليست كذلك، مثل حرف الجر «في» المتبوع بهمزة وصل. وبرغم أن أمثلة ابن الاثير ليست وفيرة بالقدر الذي يكفى لعمل نظام كامل، فإنها تعين في بعض الحالات، مثل حالات حروف الجر، والأدوات، والضمائر الموصولة. فعلى سبيل المثال، ينص ابن الاثير على أن الآية التالية تحتوي على ثماني كلمات:

«بل كذبوا بالساعة وأعدنا لمن كذب بالساعة سعيراً»^(٦١) (الفرقان آية - ١١).

في هذا المثل نرى ابن الاثير يعدّ حرفي الجر، الباء واللام غير منفصلين عما ألحق بهما، وعلى هذا فإن «الساعة» تقوم مقام تفعيلة واحدة وكذلك «لمن». من هذا يظهر عدم النظر إلى حروف الجر والمطف والأدوات بوصفها ألفاظاً منفصلة، وبالتالي فإنها لا تقوم مقام التفعيلة. وعلى هذا فإن «وأعدنا» تقوم مقام تفعيلة واحدة رغم تكونها من حرف وفعل. وأخيراً فإن أدوات من مثل «بل» تعد عند ابن الاثير لفظاً قائماً بنفسه، أي تقوم مقام التفعيلة، فالآية التالية عنده تشتمل على تسع ألفاظ:

«إذا رأيتم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيراً»^(٦٢) (الفرقان - آية ١٢).

فها هنا يعد ابن الاثير «من» لفظاً منفصلاً، أي تفعيلة. يستتين من هذا كله أن أدوات من مثل حرفي الجر الباء واللام وكذلك وار والمطف وفاء السببية... إلخ

لا تعد ألفاظاً قائمة بذاتها. ينطبق ذلك أيضاً على اللواحق؛ ذلك أن هذه اللواحق، شأنها شأن بعض الأدوات، لا تقوم بنفسها بل ترتبط دائماً بالفاظ. غير أن الحروف والأدوات التي تقوم بنفسها مثل «هل» و«لم» و«من» و«عن» تعدّ تفعيلات شأنها شأن الكلمات القائمة بنفسها.

على أن بعض الحالات يصعب تحديدها، مثل «في» و«ما» اللتين يقصر حرف العلة فيهما أحياناً حسب وضع الكلمة واستعمالها. وعلى سبيل المثال، فإن حرف الجر «في» لا يختلف عن حرف الجر «الباء» في قولنا «في الساعة»، «بالساعة» لأن الباء في حرف الجر «في» قصّرت فصارَت مثلها مثل الباء. لذا فإن حرف الجر «في» هنا لا يعد لفظاً، أي لا يعد تفعيلة. وينطبق هذا أيضاً على «ما» في أمثلة من مثل:

«وما أدراك ما القارعة».

وحسبما أرى فإن «ما» الأولى في هذه الآية ينبغي أن تعد لفظاً، أي تفعيلة، على حين أن «ما» الثانية ينبغي أن تلحق بكلمة القارعة، وحيث لا تكون لفظاً قائماً بذاته. وفي بعض الحالات يسمح بقدر من الحرية في تقرير ما إذا كانت بعض الألفاظ تستقل بنفسها أم لا. مثال ذلك كلمات القافية في سورة «الزلزلة»: زلزالها - أثقالها - مالها - أخبارها - أوحى لها.

إن عبارتي «مالها» و«أوحى لها» تتكون كل منهما من لفظين منفصلين، ومع ذلك فإننا من أجل إقامة القافية ينبغي أن نعامل كل عبارة منهما بوصفها لفظاً واحداً، لا بوصفها عبارة من كلمتين. وهناك مثل آخر من القرآن أيضاً:

«فأما هاتية

وما أدراك ما هي

نار حامية» (القارعة - الآيات ٩، ١٠، ١١).

إن هذا النوع من العبارات الافتتاحية شائع وإن كان غير ملازم. وقد جاء مثلها في القرآن، ففي الآيات التالية وضعت العبارة الافتتاحية بين قوسين:

«الحمد لله رب العالمين»

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين .

ولقد أخفق العسكري في إدراك هذا الاستخدام للعبارة الافتتاحية، فاستشهد بالعبارة التالية في وصف الجراد ناسباً لإياها إلى بعض الأعراب:

«السبحان من يهلك القوى الأكل»

بالضعيف المأكول .

زاعماً أن عبارة «فسبحان من يهلك القوى الأكل» أطول من العبارة الأخرى، مما يخرج بهذا السجع على قاعدة تساوي طول العبارات المسجوعة. ثم يمتضى قائلاً إنه لما كان ذلك في قطعة صغيرة فإنه مما يجاز (٦٥). والحق أن العبارتين المسجوعتين لهما الطول نفسه، وما يؤكد ذلك الطباق والتوازي بين عبارتي «القوى الأكل» و«الضعيف المأكول». ولقد أخفق التفتازاني في فهم طبيعة العبارة الافتتاحية حين شرح بعض ما كتبه القزويني، برغم أن القزويني لم يقع بأي حال في مثل هذا الخطأ. إن القزويني في اتباعه ابن الأثير والعسكري يقرر: «ولا يحسن أن تؤتى قرينة أقصر منها قصراً كثيراً». ويشرح التفتازاني، زاعماً أن قول القزويني «قصراً كثيراً» إنما أراد به تجنب المساس ببعض ما جاء في القرآن من مثل سورة الفيل التي تجيء فيها السجعة الأولى أطول من الثانية:

«ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل»

ألم يجعل كسدهم في

تضليل، (٦٦).

إن عبارة «ماهى» مكونة من لفظين هما «ما» و«هى» ولكننا ينبغي أن نعلمها لفظاً واحداً كي نستقيم قافية السجع.

تبقى بعد ذلك نقاباً قابلة للدرس، غير أن الخلاصة التي انتهى إليها شنين، وكان قد سبقه إليها ابن الأثير بما يزيد على سبعة قرون، هذه الخلاصة هي أن اللفظ وليس المقطع هو أساس العروض في السجع. وحين نصف طول السجعة على أساس عدد المقاطع، كما فعل بلاشير، فإن ذلك يؤدي إلى خلط في فهم الأساس العروضي للسجع. ذكر بلاشير أن العبارة المسجوعة تشتمل على مابين أربعة مقاطع وعشرة. ومن الغريب أن هينلين بعد قراءته للقسم الخاص بالسجع في كتاب (اللؤلؤ السائر) يقرر بغير وجه حق أن ابن الأثير يحدد تساوي عدد المقاطع في العبارات المسجوعة وأنه يؤكد هذا أكثر مما فعل العسكري. والحق أن الانسياق وراء فكرة المقاطع هو نتيجة للعادة المتأصلة في عد المقاطع في العروض الشعرية، وهو التصياع مبالغ فيه لنظام الخليل بن أحمد، دون انتباه لفكرة اللفظ (٦٧).

العبارة الافتتاحية في السجع

يسمح لنا أحد أمثلة ابن الأثير تعرف خاصية من خواص السجع، وهي خاصية ذات أهمية بالغة حين نحلل شكل النص المسجوع. ففي العبارة المسجوعة التالية التي ألفها ابن الأثير نفسه:

«الصدق من لم يعتد عنك بخالف»

ولم يعاملك معاملة حالف .

في هذه العبارة يقرر ابن الأثير أن كل عبارة تشتمل على أربعة ألفاظ لأن الفصل الأول هو: «لم يعتد عنك بخالف» (٦٨). وهذا يعني ضمناً أن عبارة «الصدق من» ليست جزءاً من الفصل. وعلى هذا فإن هذه العبارة عبارة افتتاحية تقع خارج بنية السجعة.

وفي مثل ابن الأثير الذي ذكرناه فيما سبق يتكون المطلع من كلمتين: «الصادق من» يتبعه سجعتان تتألف كل منهما من أربع كلمات: «لم يمتد عنك بخالف» و«لم يعاملك معاملة حالف».

وفي بعض الحالات يكون طول المطلع مساوياً لطول السجعة، كما في الفاتحة التي ذكرناها فيما سبق وكما في سورة «الإخلاص»:

«قل هو الله أحد

الله الصمد».

فالمطلع من كلمتين وكذلك السجعة نفسها. وفي المثل التالي من سورة «العاديات»:

«أفلم يعلم إذا بعثر ما في القبور

وحصل ما في الصدور»
(الآيتان ٩، ١٠).

في هذا المثل يتألف كل من المطلع والسجعة من ثلاث كلمات. ويبدو أن أفضل طول للمطلع هو ذلك الذي يكون أقل طولاً من السجعة أو مساوياً لها. إن أطول أمثلة للمطلع في القرآن هي تلك التي تساوي الفاصلة من حيث الطول، فالمطلع الذي يزيد طوله عن السجعة يخل بالتوازن. ولقد أحس شينين بقصور تحليله في دراسته عن المقاسمات، فعند المطالع سجعيات منفصلة^(٦٩). وأظن أنه أخطأ في ذلك مرتين، أولاً لأن المطالع تفتقد القافية، وثانياً لأنها تكون في بعض الحالات قصيرة قصراً مخللاً حين تقارن بالسجعة التالية لها.

عدد الكلمات أو التفاعيل في السجعة الواحدة

يراعى ابن الأثير طول السجعيات، فيقسمها من ثم إلى قسمين أساسيين: سجع قصير، وسجع طويل^(٧٠).

ورغم أن القرآن يشتمل على أمثلة تكون فيها العبارة الثانية أقصر من الأولى فإن ذلك لا ينطبق على سورة الفيل لأن (ألم تر) هي عبارة افتتاحية، وعلى هذا فإن العبارتين متساويتان؛ إذ تتكون كل منهما من خمس كلمات.

ولقد فهم شينين ظاهرة العبارات الافتتاحية بشكل جزئي وإن شرحها بشكل مختلف، إذ يرى أنه حين تكون العبارة الأولى أطول من الثانية بكثير، فإنها يمكن أن تقسم قسمين، بحيث يكون القسم الثاني مساوياً للعبارة الأولى. وعلى هذا فإن القسم الأول يمكن أن يهمل من الناحية العروضية^(٦٧).

يقرب تحليل شينين كثيراً من تحليل ابن الأثير، وحين يقسم شينين العبارة إلى قسمين فإن القسم الأول منها يكون هو ما أسبقناه العبارة الافتتاحية، على حين يكون القسم الثاني هو العبارة المسجوعة. وأنه لمن الأولى أن نعد العبارة الافتتاحية وحدة منفصلة وأن نقرر أن السجع بما هو سجع يبدأ بعدها. ولقد رأيت أن أطلق على هذه العبارة الافتتاحية مصطلحاً عربياً هو مصطلح «مطلع»^(٦٨). والحق أن المطلع ملمح يميز بين السجع والشعر الذي لا يند فيه شيء عن النظام العروضي للمقصيدة، في حين أن المطلع يقع خارج الهيكل العروضي للسجع.

إن حدود الاختلاف بين المطالع في القرآن لا تتسع اتساعاً كبيراً. إنها في الغالب قصيرة، بل إنها تكون في بعض الحالات كلمة واحدة أو كلمتين. ففي النماذج التالية من سورة «الزلزلة» يكون المطلع كلمة واحدة أتبع بسجعيات تتكون كل منها من ثلاث كلمات:

«إذا زلزلت الأرض زلزالها

وأخرجت الأرض أثقالها

وقال الإنسان مالها».

ويورد القزويني مثلاً للسجع الطويل هو نفسه المثل الذي أورده ابن الأثير. ويضرب القلقشندي أيضاً المثل نفسه غير أنه يقرر أن هذا هو أطول سجع في القرآن، مخالفاً في ذلك ابن الأثير الذي لا يضع حداً بيمينه لطول السجعة (٧٥). إن ما يذهب إليه القلقشندي يمدنا بمقياس آخر، إلى جانب القافية، لتحديد مقدار السجع في القرآن، إذ يلوح لنا أن القلقشندي يذهب إلى أن الآيات إذا طالت عن هذا الحد الذي ذكره لا تدخل في باب السجع لأنها عندئذ سوف تخل بالتوازن والتناظر الواضحين في المثل الذي ذكره. إن القرآن يحتوي على كثير من الآيات التي وإن كانت تجمعها قافية واحدة فإن طولها يتجاوز تسعة عشر لفظاً مما يخرجها عن أن تكون سجعاً. فعلى سبيل المثال، فإن الآيات الثلاث ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣ من سورة «البقرة»، تجمعها قافية (ون) و(هم) غير أن عدد ألفاظها هو ١٥ و١٢٧ و٣٢ على الترتيب.

ومن الواضح إذن أن هذه الآيات لا تقيم سجعاً حسب مفهوم القلقشندي، الذي يضيف إلى ما سبق أنه ما دام القرآن هو مثل البلاغة فإن كتاب السجع ينبغي عليهم ألا يزيدوا طول سجعاتهم عن الحد الذي ورد في القرآن (٧٦). على هذا فإن القلقشندي لا يكتفي بأن يرى أن القرآن يضم قدراً كبيراً من السجع، بعد زعمه أنه فحص آيات القرآن جميعاً، بل يمدّ القرآن النموذج لكل كتاب السجع. ويمضي بعد ذلك ليعطي نصائحه العملية لكتاب الدواوين فيما يخص طول السجعات مقررًا أن السجعة الأولى في أي رسالة ديوانية ينبغي ألا تتجاوز السطر الأول إلى السطر الثاني، وذلك حتى يمكن استيعاب فحوى الرسالة في نظرة سريعة. في هذه الحالة فإن الطول المقبول للسجعة يتوقف على مساحة الورق المستخدم (٧٧).

ونقيم لهذا كله تعريفات رقمية. وهو هاهنا أيضاً يحدد طول السجعة على أساس الألفاظ لا المقاطع أو التفاعيل. وعنده أن السجعة القصيرة هي تلك التي تتكون من كلمتين إلى عشر كلمات (٧١). أما السجعة الطويلة فتلك التي تتكون من إحدى عشرة كلمة فأكثر. ولا يضع حداً معيّنًا لطول السجعة، إذ يرى أن السجعة الطويلة لا حدود لها (٧٢). وأطول مثل يورده من سورة «الأنفال» حيث تتكون السجعة من تسع عشرة كلمة:

«إذ يريكمهم الله في منامك قليلاً ولو أراكمهم كثيراً لفشتنم وتارزعنم في الأمر ولكن الله سلم إنه عليهم بذات الصدور» (الآية ٤٣).

«وإذ يريكمهم إذ التقيتم في أعينكم قليلاً ويقتلكم في أعينهم ليقتضى الله أمراً كان مفعولاً، وإلى الله ترجع الأمور» (الآية ٤٤) (٧٣).

ويقسم القزويني في (الإيضاح) السجع حسب الطول إلى ثلاثة أقسام، قصير ومتوسط وطويل. غير أنه لا يذكر أرقاماً تحدد ما يعنيه بالطول والقصير. ويضرب مثلاً للسجع القصير من القرآن حين تتألف السجعة من كلمتين:

«والمرسلات عرفاً

والمعاصفات عصفاء» (المرسلات - الآيتان ١، ٢).

ويضرب مثلاً للسجع المتوسط من سورة «القمر» حيث يتألف السجع من أربعة ألفاظ أو سبعة:

«اقربت الساعة وانشق القمر

وإن يروا آية يهزضوها ويقولوا سحر مستمر» (٧٤). (الآيتان ١، ٢).

عدد السجعات في الوحدة الواحدة

إن وحدة القافية هي من تقاليد الشعر، ولكن القافية في سور القرآن أكثر مرونة من ذلك. ومن المسموح به، بل ربما كان من المستحب، أن تتغير القافية من حين لآخر في الكفاهات المسجوعة. يؤكد السيوطي هذا الفرق قائلاً: «وجاء الانتقال في الفاصلة والقرينة وقافية الأرجوزة من نوع إلى آخر بخلاف قافية القصيدة»^(٧٨). ويقرر ابن سنان الخفاجي وجود وحدة القافية في بعض المواظ والمراسلات وفي كتابات أخرى، ولكنه يضيف أنه من الخطأ أن ينشئ كساب رسالة مسجوعة مستخدماً قافية واحدة، لأن هذا بما يملّ وبما يظهر فيه التكلف «لأن ذلك يقع تعرضاً للتكرار وميلاً إلى التكلف»^(٧٩). وبرغم أن القوافي تعتمد في سور القرآن فإن استخدام القافية الواحدة ظاهر أيضاً. وتكون سورة «الأعراف» ٢٠٦ آية منها ٢٠٣ آية مقفاة على (ون) و(وم)، (ين) و(يم).

أما سورة «المؤمنون» فتتوحد القافية في ١١٨ من آياتها، كما تتوحد في ٩٣ آية من سورة «النمل» و٨٣ آية من «يس»، و٧٨ آية من «الرحمن». غير أننا سنوضح فيما بعد أن هناك وسائل عدة تحدث نوعاً من التقسيم برغم إقامة وحدة القافية. وعلى الطرف الآخر، تحتوي بعض قصار السور على اختلاف في القوافي مثل سورة «العاديات» التي تحتوي على أربع قوافٍ برغم أن عدد آياتها إحدى عشرة.

إذا كان البيت في الشعر هو الوحدة الأساسية فما الوحدة المناظرة في السجع؟ إن البيت الشعري يمكن النظر إليه بوصفه وحدة مستقلة، فهل تكون السجعة الواحدة هي الوحدة المناظرة؟ يجب ابن الأثير عن سؤالنا هذا حين يخبرنا أن التصريح في الشعر يناظر السجع في النثر^(٨٠). إن التصريح يعني اتفاق قافيتي مصرعَي البيت.

ولوح من كتابات النقاد القدماء تفضيل واضح للسجعات القصيرة. ولهذا يصّر ابن الأثير، مثله في ذلك مثل العسكري، على تفضيل السجعات القصيرة حتى تتقارب القوافي تقارباً يلذ السامع. إن أفضل سجع من حيث الطول، هو ذلك الذي تتكون عيساراته من كلمتين. ويمثل ابن الأثير لذلك بالآيات التالية من سورة «المدثر»:

«يا أيها المدثر

قم فأنذر

وربك فكبر

وثيابك فطهر

والرجز فساهجره (المدثر - الآيات من ١ إلى ٥).

إن القواعد التي تحكم طول السجعات أقل جموداً من تلك القواعد التي تحكم الشعر. ومع أن النقاد يوضحون أنه كلما قصرت أطوال السجعات كان ذلك أفضل، فإن بعضهم لا يضع حداً لطول السجعة، على حين أن القلقشندي يصّر على أن طول السجعة ينبغي ألا يجاوز تسعة عشر لفظاً، موعداً في ذلك على ما وجده في القرآن. وعلى أية حال فإن هذا الطول أكثر بكثير من أي بيت شعري. ويندر مع ذلك أن تجد سجعة في هذا الطول فيما كتب المشعرون بعد ذلك. وعلى الطرف النقيض فإن السجع بين عبارات متتالية لا يجاوز في بعض الحالات كلمتين لكل عبارة، وهذا أقصر من أي مصراع شعري. وفي كل من القرآن وما تلاه من كتابات مسجوعة فإن السجعات القصيرة هي الأكثر شيوعاً وإن كان مدى التفاوت يتسع اتساعاً عظيماً في القرآن.

وعلى هذا، فإن المقارنة تفضي بنا إلى أن نعدّ السجعة في النثر نظيراً للمصراع في الشعر. والحق أن الباقلاني يستخدم مصطلح «مصراع» في الإشارة إلى السجع في مناسبات عدة^(٨١). وعلى هذا فإن العبارتين المسجوعتين تكونان وحدة سجعية واحدة شأنها في ذلك شأن البيت الشعري، وحين يناقش ابن الأثير كيف تتضام العبارات المسجوعة مكونة وحدة واحدة يمثل بنماذج تشتمل على سجتين أو ثلاث^(٨٢). ورغم أن متتالية من ثلاث أو أربع سجمات أو أكثر يمكن أن تقيم وحدة سجعية فإن طريقة القدماء تنبع عن إحساسهم بأن أكثر أنواع السجع شيوعاً هو ذلك الذي يتألف من ثنائيات مسجوعة. وكما يذهب العسكري فإن الأساس في السجع هو عبارتان مسجوعتان^(٨٣).

ولكن ما القواعد التي تحكم طول الوحدة المسجوعة التي تتحد قوافي عباراتها؟ إن ما يقوله العسكري عن عدد السجمات في الوحدة الواحدة هو الأكثر وضوحاً بين ما قاله النقاد الذين رجعت إليهم. إذ يعتقد العسكري أن السجتين تكونان أفضل وحدة سجعية، وإن كان يقبل أن تتألف الوحدة من ثلاث سجمات أو أربع^(٨٤). وحسبما يرى فإن الوحدة المسجوعة إن زادت على أربع سجمات مالت إلى التكلف؛ «فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف»^(٨٥). ويلاحظ شيندلين أن القرآن لا يشتمل على كثير من السجمات المزدوجة، في حين أن مقامات الهمذاني تشتمل على عدد كبير منها^(٨٦). أما مقامات الحريري فإنها مؤلفة كلها تقريباً من السجع المزدوج، أي المؤلف من عبارتين مسجوعتين^(٨٧). وقد وجد شينين أيضاً أن الغالب على الوحدات المقفاة في مقامات الهمذاني والجريري التي حللها أن تتألف من أزواج من العبارات^(٨٨). ويبدو أن هذين الكاتبين قد اتبعيا القاعدة

التي قررها العسكري. إن الإحصائيات التي قام بها شينين قامت على تحليل ثلاث مقامات طويلة لكل كاتب. ومن هذه الإحصائيات يظهر أن استخدام عبارتين مسجوعتين في كل وحدة يمثل ٩٧% عند الهمذاني، أما استخدام ثلاث عبارات في الوحدة يمثل عنده ٨٣%، ٢٩%، على حين أن استخدام أربع عبارات في الوحدة يمثل ١١%، أما الوحدات التي تطول عن ذلك فتمثل ١٦%، ١٠%، أما بالنسبة للحريري فإن الوحدات المؤلفة من عبارتين ٢٠%، ٤٢%، وتلك المؤلفة من ثلاث عبارات تمثل ٢٩%، على حين أن الوحدة المؤلفة من أربع عبارات تمثل ٥٣%، أما الوحدات الأكبر من ذلك فتمثل ٤٥%، ١١%، غير أن هذه النتائج يشوبها انحراف نحو الزيادة نظراً لما ذكرناه قبل ذلك من أن شينين نظر إلى العبارة الافتتاحية بوصفها سجعة إضافية.

وفما يلي بيان لوحات مسجوعة في القرآن ذات أطوال متفاوتة تشتمل كل وحدة منها على عبارات متساوية الطول:

وحدة مؤلفة من آيتين:

«فأذن به نقعاً

فوسطن به جمعاً» (العاديات - الآيات ٥٤ و٥٥).

وحدة مؤلفة من ثلاث آيات:

«والعاديات ضبحاً

فالمزورات قدحاً

فالمغيرات صبحاً» (العاديات - الآيات ١ و٢ و٣).

وحدة مؤلفة من أربع آيات:

«إلم» نرح لك صدرك

ووضعتنا عنك وزرك	وإذا البحار سجرت
الذى أنقص ظهرك	وإذا النفوس زوجت
ورفعنا لك ذكرك.	وإذا الموءودة سلت
(الشرح - الآيات ١ و ٢ و ٣ و ٤).	بأى ذنب قتلت
وحدة مؤلفة من خمس آيات:	وإذا الصحف نشرت
«تبت يدا أباي لهب وب	وإذا السماء كشطت
ما أغنى عنه ماله وما كسب	وإذا الجمجم سقرت
سيصلى ناراً ذات لهب	وإذا الجنة أزلت
وامرأته حمالة الحطب	علمت نفس ما أحضرت» (سورة التكويد-
فى جملها حل من مسد	الآيات من ١ إلى ١٤).
(سورة المسد).	

لدينا ها هنا أربع عشرة عبارة مسجوعة تكون وحدة متماسكة دون أى تقسيم داخلى. وتظل الثقافية ثابتة، كما أن هناك درجة عالية من التوازى بين العبارات التى ينتظمها تركيب نحوى واحد من أولها إلى آخرها.

الوحدات المسجوعة

كيف تتضام السجعات فى مجموعات؟ إن ابن الأثير يعالج الحالات التى تتألف فيها الوحدة من عبارتين أو ثلاث دون إشارة إلى الحد الأقصى لعدد السجعات التى تكون الوحدة الواحدة. غير أنه من الضرورى أولاً أن نعرف الوحدة. إن شينين يحدثننا عن الوحدة المقفأة، ولكن هذا المصطلح غير كاف لأن مجموعتين أو ثلاثاً من الوحدات المتعاقبة المسجوعة التى يتميز بعضها عن بعض قد تتحد فى الثقافية. ويمدنا القرآن بأعداد كبيرة

إن مثل هذه الوحدات المسجوعة القصيرة، خاصة التى تتراوح بين ثلاث إلى خمس سجعات، مثل هذه الوحدات شائع جداً فى القرآن. فكيف يتسنى لنا إذن أن نوفق بين اعتراض العسكري على اشتغال الوحدة المسجوعة على أكثر من أربع عبارات مسجوعة فى الوحدة الواحدة، كيف نوفق بين هذا والنص القرآنى التالى من سورة التكويد:

«إذا الشمس كورت
وإذا النجوم انكدرت
وإذا الجبال سيرت
وإذا العشار عطلت
وإذا الوحوش حشرت

من السطور المتوالية المتحدة القافية بحيث يصل عددها إلى أربعين أو أكثر أحياناً، غير أنه من الواضح في بنيتها أن السطور تنقسم إلى وحدات أصغر. وعلى هذا فإن القافية ليست هي العامل الموحد الذي يؤدي إلى النص المسجوع إلى مجموعات كما افترض شينين وكما يفهم من كلام بلاشير. والحق أن إدخال مطلع جديد يؤدي بصورة آلية إلى بداية وحدة جديدة، كما يؤدي في معظم الحالات إلى تغيير في طول السجعة. وعلى سبيل المثال، فإن ثلاث سجعيات تتألف كل منها من كلمتين قد تتبعها سجعتان تتألف كل واحدة منهما من ثلاث كلمات. إن التغيير في الطول هو بصفة أساسية تغيير في الوزن. وحتى إذا كانت السجعيات الخمس متحدة القافية، فمن الواضح أنها تؤلف وحدتين تتميز كل منهما عن الأخرى. ولا يستخدم ابن الأثير مصطلحاً يعينه لمثل هذه الوحدات الكبيرة. إنه يشير إلى وحدات تتألف من سجعيتين فيذكر «الفصلتين» أو «السجعتين»، كما يذكر الوحدات المؤلفة من ثلاث سجعيات فيستخدم عبارة «السجعيات الثلاث» أو عبارة «سجع على ثلاث فقر» (٨٩). وعلى حين أنني لا أنفي احتمال اكتشاف مصطلحات عربية في أعمال نقدية أخرى فإنني سوف أستخدم مصطلح «الوحدة المسجوعة» بحيث لا يحدث خلط بين هذا المصطلح ومصطلح العبارة للمسجوعة.

كما ذكرنا من قبل، فإن ابن الأثير لا يعالج إلا الحالات التي تتألف فيها الوحدة من عبارتين مسجوعتين أو ثلاث. وفي هذه الحدود يناقش أربعة قوالب أساسية (٩٠)؛ الأول منها يشتمل على سجعيات متساوية الطول، وهي تظهر في وحدات تتألف من عبارتين أو ثلاث عبارات مسجوعة. ويورد ابن الأثير أمثلة من القرآن:

«فأما اليوم فلا تقهر»

«وأما السائل فلا يحقر».

ثم:

«والمعاديات ضحياً»

«فالمرقيات قدحاً»

«فالغبرات صبحاً».

ويقرر ابن الأثير أن هذا أفضل أنواع السجع لما يخلقه من «اعتدال». ويظهر من الأمثلة التي أوردناها فيما سبق أن هذا النوع من الوحدات المسجوعة قد يمتد ليشمل أكثر من ثلاث سجعيات متساوية الطول فيصير في القرآن إلى أربع عشرة فاصلة.

وفي القالب الثاني من قوالب ابن الأثير تكون العبارة الثانية في الوحدة المكونة من سجعيتين أطول قليلاً من الأولى (٩١). ويقرر المسكوي شيئاً مشابهاً يطبقه اسماً على الوحدات المؤلفة من عبارتين، فيذكر أنه إذا لم تكن السجعتان متساويتين في الطول فينبغي أن تكون الثانية أطول من الأولى. وحسبما يرى ابن الأثير فإن هذا لا يقبل إلا في حالة إذا كان طول السجعة الثانية غير محلّ بالاعتدال: «أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول طويلاً لا يخرج عن الاعتدال» (٩٢). فإذا طالت أكثر مما ينبغي عد ذلك عيباً. ويستشهد ابن الأثير بهذا المثل:

«هل كلهم بالساعة واعتدنا لمن كذب بالساعة»

«صعباً، إذا رآهم من مكان بعيد سمعوا لها»

تلك التي تسبقها في نطاق أى وحدة تتساوى أطوال
سجعاتها أو تقترب من التساوى. ولا يمدنا ابن الأثير بأى
أمثلة لهذا القلب. وإن المرء ليعجب كيف يتسنى له أن
يحلل سورة «الناس»:

«قل أعوذ برب الناس

ملك الناس

إله الناس

من شر الوسواس الخناس

الذى يوسوس فى صدور الناس

من الجنة والناس».

إن السجعات الثلاث الأولى تتسق مع شكل القلب
الأول لابن الأثير، لأن كلا منها تتألف من كلمتين.
غير أن السجعات الثلاث الأخيرة تضعا إزاء إشكال
واضح، إذ إن الآية الأخيرة أقصر من الآيتين السابقتين
عليها قصراً واضحاً، فعدد كلماتها ثلاث بينما
عدد كلمات الآيتين السابقتين أربع وخمس
كلمات.

أما القلب الرابع، وهو أكثرها تعقيداً، فهو أن
يكون لدينا سجتان متساويتان فى الطول يتيمهما سجة
ثالثة طولها ضعف السجتين السابقتين. ويستشهد ابن
الأثير على هذا القلب بقطعة من إنشائه:

«الصلديق من] لم يصد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف

وإذا بلغت أذنه وضاية أقام

عليها حصد سارق أو

قاذف» (٩٤).

تغيظاً وزفيراً، وإذا ألقوا منها مكاناً ضيقاً

مقرئين دعوا هنالك ثبورا» (الفرقان - الآيات

١١، ١٢، ١٣).

ويذكر بعد ذلك أن الآية الأولى تشتمل على ثمانى
كلمات بينما تشتمل كل من الآيتين التاليتين على
تسع كلمات. ويظهر من هذا أن ما ذكره قبل ذلك لا
ينطبق على الوحدات ذات العبارتين المسجوعتين
فحسب، بل ينطبق أيضاً على الوحدات التى تشتمل
على ثلاث عبارات، وربما ينطبق أيضاً على وحدات
أطول من ذلك. إن القاعدة العامة الضمنية هى أنه فى
الوحدات المسجوعة المؤلفة من عدة عبارات، وحيث
تساوى أطوال العبارات تقريباً فإنه من المقبول أن تأتى
العبارة الطويلة تالية للقصيرة وليس العكس. والمثال
المألوف لهذا هو من فاتحة الكتاب:

«الحمد لله رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين».

فالسجة الأولى هنا مؤلفة من كلمتين وكذلك الثانية،
على حين تتألف الثالثة من ثلاث كلمات، وعلى أساس
حسابى يمكن أن نستنتج من كلام ابن الأثير أن
اختلاف أطوال العبارات المسموح به لا يقع فى أكثر من
كلمة أو كلمتين. وهو يورد مثلاً آخر لسجتين تتألف
الأولى منهما من أحد عشر كلمة والثانية من ثلاث
عشرة.

أما القلب الثالث الذى تكون السجة الثانية فيه
أقصر من الأولى، فينتقده ابن الأثير قاتلاً عنه إنه «عيب
فاحش» (٩٣). والنتيجة المنطقية لهذه القاعدة هى أنه
يصح من غير المقبول أن يكون لدينا سجة أقصر من

مت كلمات لو أردنا. كما يقرر أيضاً أنه إذا كانت كلمات السجعتين الأولى والثانية أربع، كما في المثل الذي استشهد به من إنشائه، فإن السجعة الثالثة ينبغي أن تتألف من عشر أو إحدى عشرة كلمة. ثم يقول بعد ذلك إننا لو طوّلنا أو قصرنا السجعتين الأوليين فملينا أن نقصر أو نطيل السجعة الثالثة. وعلى هذا فإن السجعة الثالثة تكون أطول من مجموع الأولى والثانية بمقدار كلمة أو اثنتين أو ثلاث.

ويصف القزويني تفرعاً على الشكل الرابع. في هذا القالب يكون هنالك ثلاث سجعات، الثانية منها أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية^(٩٧). والمثل الذي يعطيه لهذا النوع هو من سورة «المصر»:

«والمصر»

إن الإنسان لفي خسر

إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر».

ولا يعطى القزويني اسماً معيناً لهذا النوع من التركيب. وبخلاف ابن الأثير فإنه لا يفرق بوضوح بين الحالات التي تكون فيها السجعة أطول قليلاً من السجعة السابقة عليها، أو ما يشبه ذلك من حالات. وسوف نشير إلى هذا التركيب بمصطلح التركيب الهرمي، وهو يظهر في القرآن عادة في الوحدات المكونة من ثلاث سجعات، وبخاصة في بدايات السور. وتمننا السطور الأولى من سورة «الضحى» بمثل آخر:

«والضحى»

والليل إذا سجي

ما ودّعك ربك وما قلى».

وهذا التركيب نادر الوقوع في غير القرآن.

وكما يبين ابن الأثير فإن السجعتين الأولى والثانية تحتوي كل منهما على أربع كلمات في حين تحتوي الثالثة على عشر كلمات. وحين نقارن هذا السجع بالشعر نجد أن هذا التشكيل يكافئ بيتاً مصرعاً بعه بيت آخر غير مصرع. ومثل هذا التشكيل يتحقق في الرابعي الذي يتكون من أربعة مصاريع تتحقق القافية فيه بين المصراع الأول والثاني والرابع^(٩٨). ويمثل القزويني لهذا القالب، ولكنه يكفي بالقول إن السجعة الثالثة أطول من السجعتين السابقتين عليه:

«خلوه فغلوه»

ثم الجحيم صلوه^(٩٩). (الحاقة - الآيات ٣٠، ٣١).

ومن هذا المثل نرى أنه من الشائع في هذا القالب أن آية مفردة قد تحتوي على سجتين. وتحتوي سورة «الإخلاص» على مثل مشابه:

«لم يلد ولم يولد»

ولم يكن له كفواً أحد».

وإذا كان مثل هذا لا يحدث غالباً في القرآن فإنه يكشف لنا عن أن حساب عدد السجعات في القرآن على أساس عدد الآيات لن يكون دقيقاً.

ويبين ابن الأثير أن السجعة الثالثة ينبغي أن تكون أطول من مجموع السجعتين الأولى والثانية. وحين يتحدث عن هذا المثل من القرآن:

«في» سدر مخضود

وطلح منضود

وظل مملود (الواقعة - الآيات ٢٨، ٢٩، ٣٠).

يقرر أن هذه السجعات الثلاث تتألف كل واحدة منها من كلمتين، ولكن لا بأس من جعل السجعة الثالثة من خمس أو

تصنيف الوحدات المسجوعة

يعتقد شينين أن الوسيلة الوحيدة لبدء وحدة مسجوعة جديدة هي تغيير القافية. وقد ينطبق هذا التحليل على المقامات، ولكنه يخفق في أن يمتدنا بتحليل مرضي للسجع في القرآن. إن تغيير القافية ليس هو الوسيلة الوحيدة للفصل بين الوحدات، بل توجد مسائل عدة أخرى في القرآن. ويحدث تغيير القافية بشكل كبير، ولدينا في سورة «الماديات» مثل واضح لهذا النوع في البناء:

{	الوحدة الأولى	«والمعاديات ضبحاً فالموريات قدحاً فالمغيرات صبحاً» (المعاديات - الآيات ١، ٢، ٣)
		«فأثرن به نفعاً فوسطن به جمعاً» (المعاديات - الآيات ٤، ٥)
{	الوحدة الثانية	«إن الإنسان لربه لكوند وانه على ذلك لشهيد وانه لحب الخير لشديد» (المعاديات - الآيات ٦، ٧، ٨)
		«أفلا يعلم إذاً يجر ما في القبور وحصل ما في الصدور إن ربه بهم يومئذ خبير» (المعاديات - الآيات ٩، ١٠، ١١)

تنقسم السورة إلى أربع وحدات مسجوعة، لكل واحدة منها قافية مختلفة. كما تتميز الوحدات بأطوال سجعاتها، فالأولى سجعاتها من كلمتين، والثانية من ثلاث، والثالثة من أربع، والرابعة من ثلاث، فيما عدا السجعة الأخيرة، إذ عدد كلماتها خمس.

وهناك وسيلة أخرى شائعة للفصل بين الوحدات، ألا وهي تغيير طول السجعة دون تغيير القافية. إن هذه

الوسيلة أكثر شيوعاً في القرآن مما في النصوص الأخرى مثل المقامة. وهي ظاهرة تدل على اتجاه النص إلى توحيد القافية. مثال ذلك سورة «الناس»:

{

قل أعوذ برب الناس
ملك الناس
إله الناس

من هرّ الوساوس الخناس
الذي يوسوس في صدور الناس
من الجنة والناس.

إن هذه السورة تنقسم إلى وحدتين برغم وحدة القافية، وكل وحدة تتألف من ثلاث سجعات. أما الوحدة الأولى فسجعاتها من كلمتين على حين أن الوحدة الثانية سجعاتها من أربع ثم خمس ثم ثلاث كلمات. وهناك وسيلة بنوية أخرى لا تظهر كثيراً، تتمثل في استخدام آية تفصل بين الوحدات، مثلما هو الحال في سورة «الرحمن» وسورة «القمر». إن آية «فبأى آلاء ربكما تكذبان» في سورة «الرحمن»، تتكرر ٣١ مرة في آيات السورة البالغ عددها ٧٨ آية، وهي تفصل بين ٢٨ مزدوجاً، وثلاث ثلاثيات داخل السورة. ويشير ابن أبي الإصبع (توفي ٦٥٤ هـ - ١٢٥٦ م) إلى المزدوج على وجه الخصوص ويسميه «توأم» (٩٨). ويقول ابن أبي الإصبع إن الآيتين «التوأم» وإن اتحدتا في القافية فإن طول كل منهما يختلف عن الأخرى. وعلى هذا فالآية الأولى من كل توأم تتحد في القافية لا مع ما يليها في التوأم نفسه، بل مع الآية الأولى من التوأم التالي، تماماً كما تتحد قافية الآية الثانية من التوأم مع الآية الثانية من التوأم التالي. يمثل ابن أبي الإصبع لذلك بالآيات التالية من سورة الرحمن:

فالسجع المطرف هو ذلك الذي تجمع القافية بين فواصله مع اختلاف أوزانها. والمثل القرآني الذي يستشهد به القلقشندي ونقاد آخرون متعددون هو:

«مالكم لا ترجون لله وقاراً» (١٠١)

وقد خلقتكم أطواراً (نوح -

الآيات ١٣، ١٤).

إن كلمتي «وقاراً» و«أطواراً» تتحدان في القافية ولكنهما تختلفان من حيث الميزان الصرفي لكل منهما. وبعد النقاد هذا النوع من السجع متأخراً عن السجع «المتوازي»، حيث تتحد الكلمتان الأخيرتان في العبارتين في قافيتيهما ووزنيهما. ومثال ذلك من القرآن:

«فيها سرٌّ مرفوعة

وأكواب موضوعة» (١٠٢) (الغاشية -

الآيات ١٣، ١٤).

ولا يجمع النقاد على استخدام مصطلح «السجع المتوازي»، فالقلقشندي على سبيل المثال لا يستخدم مصطلحاً يعينه لهذا النوع من السجع، مما يعني أنه يعمده العرف السائد الذي يعد السجع المطرف خروجاً عليه (١٠٣).

إن أهمية الوزن يدل عليها وجود نوع من الإنشاء تتوفر فيه كل شروط السجع عند القافية، وهو ما يسمّى «الازدواج» (١٠٤) أو «الموازنة» (١٠٥). يعرف القلقشندي هذا النوع قائلاً: «أن يختلف حرف الروى في آخر الفقرتين» (١٠٦). في هذا النوع من الإنشاء فإن الفواصل لا تجمع بينها قافية، أو تكون قوافيها ناقصة ولكنها تتطابق من حيث الوزن. وبعد بعض النقاد «الموازنة» نوعاً من السجع، خاصة إذا كانت فواصله مقفلة جزئياً،

«يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنقلوا من أقطار السموات والأرض فانقلوا. لا تنفذون إلا بسلطان. فيأى آلام ربكما تكذبان. يرسل عليكم سواط من نار ولعاس فلا تنصرون. فيأى آلام ربكما تكذبان».

وحسب شرح ابن أبي الإصبع فإن كل توأم هنا يشبه أن يكون بيتاً من الشعر دخله السجع بعد المصراع الأول، مما يعطى انطباعاً بأننا لزاء وزنين في وقت واحد.

أما في صورة «القمر» فإن الآية الفاصلة تؤدي إلى خلق خمس مقطوعات تصف خمس جماعات من العصور القديمة عصت أمر ربها فاستحققت بذلك عقاب الله (٩٩). تبدأ الآية الأولى من كل مقطوعة بفعل «كذبت»، يتبعها فاعل هو اسم قوم من الأقوام تذكر قصتهم في المقطوعة، وهم أقوام نوح، وعاد، وثمود، ولوط، وفرعون. وتنتهي الآية الأخيرة من كل مقطوعة بسؤال «فهل من مذكر؟». والاختلاف بين عدد الآيات في كل مقطوعة واسع (من ٥ آيات إلى ١١ آية)، وينطبق الشيء نفسه على عدد الكلمات في كل آية إذ يتراوح بين ٤ إلى ١٠ كلمات، وإن كانت الآية الأولى والأخيرة في كل مقطوعة تقيمان إطاراً مغلقاً، وبذلك تتكون وحدة مستقلة.

الوزن في نهاية كل سجعة

يظهر النقاد اهتماماً شديداً بالكلمة الأخيرة في كل سجعة مستخدمين مصطلحات عدة للإشارة إليها من مثل: فاصلة ومقطع، وأحياناً قرينة أو سجع (١٠٠). وإلى جانب أهمية تقنية هذه الكلمة، فمن المهم أيضاً أن تكون الكلمة من نفس وزن السجعات المجاورة لها. ويقسم النقاد القدماء السجع حسب الوفاء بهذه الخاصية أو عدم الوفاء بها.

بكلمة وزن فأطلق على أحدهما مصطلح «الوزن الصرفي» وعلى الآخر اسم «الوزن الشعري»^(١١٢).

إن الاتفاق بين الصيغ الصرفية في نهايات العبارات المسجوعة، وإن كان غير لازم، عذ من الملامح التي تميز السجع. وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الاتفاق باسم «الموازنة»، وكان من الأهمية بحيث دعا النقاد إلى تقسيم السجع على أساس توفر الموازنة أو عدم توفرها. والحق أن الموازنة اكتسبت أهمية ملحوظة حتى إن بعض النقاد عدّها نوعاً من السجع حتى مع عدم وجود القافية:

العوازي العروضي الكامل أو شبه الكامل

ينحصر التوازي العروضي في «الموازنة» في الكلمة الأخيرة من العبارة المسجوعة. بيد أن النقاد عظموا من شأن التوازي العروضي الكامل بين العبارات، وعدّوا هذا النوع من السجع أعلى قيمة من غيره. وقد سمي القلقشندي ونقاد آخرون هذا النوع من السجع باسم «التصريح» أو «السجع المصرع»^(١١٣)، ويسميه العسكري «سجع في سجع»، مضيفاً أن هذا أعلى أنواع السجع^(١١٤). وقد عرفوه بأنه السجع الذي تتشابه فيه كل الكلمات أو معظمها من حيث أوزانها مع ما يناظرها من كلمات في العبارة الأخرى. مثال ذلك من القرآن:

«إنا إنا إياهم

ثم إنا علينا حسابهم» (الغاشية - الآيات ٢٥، ٢٦).

ومثل آخر :

«إن الأبرار لفي نعيم

وان الفجار لفي جحيم»

(الاشطار - الآيات ١٣، ١٤).

ويسمونه في هذه الحالة «سجع متوازن»^(١١٥). ولكن نقاداً آخرين مثل العسكري لا يعدّون هذا سجعاً^(١١٨). ويمثل القلقشندي وآخرون لهذا النوع بالمثل القرآني:

«ونمازق مصفوفة»

وزرّابي مصفوفة^(١١٩) (الغاشية - الآيات ١٥، ١٦).

فكلمتا «مصفوفة» و«مبثوثة» من وزن واحد وإن اختلفتا في القافية. إن فهم «الموازنة» قد يمين على إزالة الخطأ بين المصطلحات. وحين نتحدث عن الشعر فإن مصطلح وزن يشير إلى الأوزان المعروفة في الشعر، وعلى هذا المعنى جاء استخدام كلمة «موزون» في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر بأنه «كلام موزون مقفى». إن كلمة موزون هنا تشير إلى أوزان الخليل بن أحمد. بيد أننا حين نتكلم عن الشعر فإن مصطلح «وزن» يشير إلى قالب الصرفي للفصيلة، وعندئذ تكون كلمة «موزون» دالة على اتحاد القالب الصرفي دون أن تتضمن بالضرورة إشارة إلى اتحاده في القافية. وقد استخدم الجاحظ كلمة «موزون» بهذا المعنى حين روى خبراً عن عبد الصمد بن الفضل الرقاشي الذي كان كلامه كله مسجوعاً، إذ سأل أحدهم الرقاشي عما يجعله يفضل الكلام المسجوع الذي يحافظ فيه على القافية والوزن، فأجابه الرقاشي بأن المنشور الجيد الذي نطق به العرب أكثر من الجيد الموزون الذي نطقوا به، ولم يبق من المنشور عشرة بينما لم يضع من الموزون عشرة^(١٢٠). وينكر ابن رشيق القيرواني أن يكون السجع موزوناً لأن الخاصيتين اللتين تميزان الشعر هما الوزن والقافية، وقد أنجز السجع خاصية القافية فلم يبق إلا الوزن ممزراً للشعر عن غيره من الكلام^(١٢١). ومن الواضح أن ابن رشيق يستخدم كلمة «وزن» بمعناها الضيق الذي يشير إلى أوزان الشعر. وقد فرق السبكي (توفي ٧٧٣ هـ - ١٣٧٢ م) بين المعنيين اللذين يناطان

خلاصة :

إن تحليل الكتابات النقدية القديمة حول السجع، والبحث في الشكل القرآني، يؤديان إلى إمكان تعريف السجع تعريفاً أكمل. ورغم النظر إلى السجع بوصفه أحد فروع النثر فإنه في حقيقة الأمر نوع متميز من الكتابة، فهو يتميز عن النثر المرسل وعن الشعر المنظوم. إنه يتألف من عبارات مقفاة اصطلاح على تسميتها سجعاً. وتختلف قواعد القافية في السجع عنها في الشعر. وأظهر اختلاف بينهما يكمن في أن الكلمات الأخيرة في العبارة المسجوعة تنتهي بالسكون. وبنى السجع على وزن لفظي، فكل عبارة تتفق في عدد كلماتها مع العبارة الأخرى التي تقيم معها السجع. وعلى هذا، فإن الوحدة الأساسية في القواعد العروضية للسجع هي اللفظ وليس المقطع أو التفعيلة.

ويمثل المطلع عنصراً بنائياً مهماً في الوحدة المسجوعة وإن كان يقع خارج البنية العروضية للسجع. ورغم شيوع المطالع فإنها ليست لازمة، إذ هناك كثير من السور القرآنية التي تخلو منها، كما تخلو منها نماذج أخرى من الكتابات. غير أنه يراعى في استخدام المطالع قيود معينة، إذ ينبغي ألا تكون أطول من السجعة التالية لها.

إن التوازي العروضي في نهايات السجعيات هو من التقاليد المرموقة ولكنه ليس ملزماً. ويتم التوازي العروضي بأن تتفق الكلمات المتناظرة من حيث قالبها الصرفي. ويقصر هنا التناغم من حيث تقاليد النثر على الكلمة الأخيرة في السجعة، وإن كانت بعض السجعيات يظهر فيها التوازي العروضي الكامل.

وقد اخترت أن أسمي مجموعات السجعيات التي تتميز عما يجاورها من سجعيات باسم «الوحدات المسجوعة». ولا يحتاج السجع إلى توحيد القافية رغم أن ذلك ممكن. إن المجموعة المسجوعة تتحد في قافيتها غير

في هذين المثلين نجد الكلمات المتناظرة تتحد في قافيتها وصيغها الصرفية فيما عدا الاختلاف بين صيغتي «أبرار» و«فجار» في المثل الثاني. وتتطابق أطوال المقاطع إذا غرضنا النظر عن «ثم» في المثل الأول وحرف العطف في المثل الثاني.

ويتضمن التصريح في كثير من الحالات توازيات مضاعفة من حيث القوافي والأوزان. يمثل العسكري لذلك بعبارة البصير :

«حتى عاد» تعريضك تصريحاً

وتريضك تصحيحاً.

كما يمثل بنماذج أخرى من كلام صاحب بن عباد :

«لكنه عمد للشوق» فأجرى جواده غراً وقرحاً

وأورى زلده قلحاً ففدحاه.

ويذهب الحريري بالسجع المرصع إلى أقصى مدى من حيث التوازي :

«لهو» يطيع الأسجاع بجواهر لفظه

ويقرع الأسماع بزواجر وعظه^(١١٥)

ولا يقتصر الأمر في هاتين العبارتين على التوازي الكامل بين الكلمات من حيث العروض والصيغ الصرفية، بل يتعداه إلى التقفية بين الكلمات المتناظرة. ويذهب شيندلين إلى أن الحريري على وجه الخصوص لم يتخير جهداً في تأليف عبارات مسجوعة من هذا النوع الذي يتميز بما فيه من إيقاع^(١١٦). ويعتقد أن هذا النوع من السجع كما استخدمه الهمداني والحريري يمثل أكثر المراحل تقدماً في كتابة السجع في تاريخ الأدب العربي^(١١٧). ومن الواضح أن كثيراً من الكتاب والنقاد القدماء يشاركون شيندلين هذا الرأي.

وسؤالنا الآن: ما الذى يتضمنه هذا كله فيما يخص الترجمة العربية لمصطلح السجع؟ إن الترجمة الإنجليزية التقليدية للسجع بأنه النثر المقفى Rhymed prose لا تفى بما نطمح إليه، خاصة أن هذه الترجمة تسقط من حسابها ما فى السجع من قواعد خاصة بالوزن كما تتجاهل ما فيه من قيود أخرى، وقد حاول بلاشير فى ترجمته لمصطلح السجع على أنه النثر الموزون المقفى Rhymed and Rhythmic Prose أن يصلح الأمر، ولكن نظل هذه الترجمة أيضاً مصدراً لسوء الفهم بسبب كلمة نثر Prose، ففى الاستخدام الإنجليزي المألوف تبدو عبارة «نثر مقفى» منطوية على تناقض. ولا ينحلّ هذا التناقض إلا حين ننتبه إلى أن تقاليد التراث العربى الأدبى قد أدّت بشكل ما إلى تأسيس خضوع غير مبرر لأوزان الخليل بن أحمد بوصفها المقياس الأساسى للترفة بين ما هو نثر وما هو شعر. إن النظرة الحديثة للشعر على أنه تلك النصوص التى تطمح إلى أن ينظر إليها بوصفها شراً، أو النظرة التى يتبناها ياكوبسون Jakobson ومؤداها أن القصيدة هى ذلك النص الذى تملو فيه الوظيفة النظامية Syntagmatic على الوظيفة الاستبدالية Paradigmatic. إن أباً من هاتين النظرتين تجيز لنا بسهولة نسبة أن ندخل السجع فى مجال التعبير الشعري. ومع ذلك، فليست تلك هى القضية المهمة، فالمسألة، بالأحرى، هى أنه فى نطاق الدراسة العربية التقليدية كان هناك وعى عميق بالخاصية الشعرية للسجع. وقد وجد كثير من النقاد صعوبة فى الإقرار بذلك صراحة، إما بسبب طغيان بعض التقاليد، أو بسبب طغيان الشعر العروضى. غير أن هذا الوعى بشاعرية السجع أدى بنقاد آخرين من أمثال ابن الأثير إلى تحليل السجع بوصفه نوعاً من التعبير الشعري الذى يعول على الكلمات بدلاً من المقاطع. إن مثل هذا الوعى يظهرنا على ما فى النثر من تفاعل مركب بين الأوزان والقوافى والصيغ الصرفية. وقد قاد هذا الوعى الشاعر أحمد شوقى إلى الإعلان عن أن «السجع شعر العربية الثانى».

أن القافية ليست هى الوسيلة الوحيدة لتقسيم العبارات المسجوعة إلى مجموعات. فتغير طول السجعات علامة على بداية وحدة مسجوعة جديدة، وتحتوى معظم الوحدات على سلسلة من السجعات ذات الأطوال المتساوية أو القريبة من التساوى، وإن كان هناك تشكيلات أكثر تعقيداً من ذلك، فهناك الوحدات السجعية التى أطلقت عليها اسم الرباعى أو الشكل الهرمى.

ورغم تحقق البلاغيين القدماء من احتواء القرآن على قدر هائل من السجع، فإن معظمهم نفر من استخدام مصطلح «السجع» فى الحديث عن القرآن. إن التحليل الذى نهضت به هذه الدراسة يمكن أن يكون قد أسهم فى بيان بعض الملاحظات حول الاختلافات الشكلية بين السجع فى القرآن والسجع فيما تلاه من كتابات، وبخاصة السجع فى رسائل الصاحب بن عباد وابن العميد إلى جانب سجع مقامات الهمداني والحريري، فالنص القرآنى مثلاً يتجه اتجاهاً واضحاً إلى توحيد القافية بالمقارنة بما تلاه من نصوص. كما أن عدد القوافى الشائعة فى القرآن محدود، على حين يظهر فى النصوص الأخرى تنوع أوسع فى استخدام القوافى. ومن جهة أخرى، فإن النص القرآنى يسمح بوجود القوافى غير التامة، وهو ما لا نجده فى النصوص الأخرى. والسجعة فى القرآن أطول - طولاً واضحاً - من طولها فيما تلاه من نصوص رغم أن قصار السور الملكية تميل إلى السجعات القصيرة إلى حد ما. كما أن طول الوحدة المسجوعة فى القرآن يصل إلى مدى أكبر مما وجد فى النصوص التى تلتها. كما يظهر فى تشكيل الوحدات فى القرآن درجة أعلى من التنوع. وأخيراً، فإن وحدات السجع العروضى من النوع الرباعى ومن النوع الهرمى أكثر شيوعاً فى القرآن بدرجة ظاهرة. وتميل النصوص التى تلت القرآن إلى أن تتألف من عبارات متوازية كما يصبح تأثير القوافى المضاعفة مهما فى هذه النصوص.

تعقيب المترجم:

١ - حاولت في هذه الترجمة أن أنقل النص نقلاً أميناً. غير أن الأمانة تعني قبل كل شيء الوضوح في التعبير عن فكرة الكاتب الأصلية حتى وإن أدى ذلك إلى انحراف عن المعنى الحرفي في بعض الحالات. وقد اقتضى مني ذلك أحياناً بعض التقديم أو التأخير أو الحذف. لقد كنت في هذه الترجمة «لنعمياً» إلى حد ما، إذ كنت أضع نصب عيني فائدة القارئ، مادامت هذه الفائدة لا تؤدي إلى تحريف الأفكار الأصلية.

٢ - وإذا كان لي أن أعلق على النص من حيث وجهته العامة فيأتنى أعده داخل في باب ما نسميه إحياء التراث. فالكاتب كما قرر منذ البداية يكمل جهود القدماء مع عدم التخلي عن موقفه النقدي. ولا أظن أن إحياء التراث يعني أكثر من هذا. إن الكاتب الذي يزعم أنه يحيى التراث لأنه يردّد كلام القدماء معمولاً على أنه ليس بالإمكان أبدع مما كان، يقتل هؤلاء القدماء متوهماً أنه يحييهم. ولم يفعل هؤلاء القدماء ذلك، ولو فعلوا ما تعددت الاجتهادات في فهم أعمالهم. ولا أظن أنني أبتعد عن الحقيقة إذا قلت إن جهد المؤلف يمكن أن يصنف في باب دراسات إعجاز القرآن، خاصة أنه وصل إلى نتائج محددة في الاختلافات الأسلوبية بين القرآن الكريم وغيره من النصوص.

٣ - غير أن هذا كله لا يمنع من ممارسة ما نسميه نقد النقد، بل يحفز إليه. وأول سؤال أطرحه في هذا الصدد هو: هل اشتراك نصوص متباعدة في ملح أسلوبي معين يعني وضع هذه النصوص جميعاً تحت «جنس» واحد؟ إن المؤلف يكاد يؤمن بوجود جنس أدبي اسمه «السجع» مما يخرج بهذا السجع

عن أن يكون مجرد وسيلة أسلوبية ضمن وسائل أخرى. إن المؤلف يضع «السجع» إزاء الشعر برغم اعترافه منذ البداية أن السجع وسيلة تعبيرية شاع استخدامها في الأدب في كتابات ذات طابع علمي. ولو حصرنا أنفسنا داخل دائرة الأدب، فهل يتساوى فن كتابة المقامة مع فن كتابة الرسائل لمجرد شيوع السجع في الفنون؟

٤ - لقد أدى اعتناق هذه الفكرة بالمؤلف إلى انتقاد بعض العلماء القدماء الذين تخرجوا من استخدام مصطلح «السجع» حين يكون الكلام عن القرآن. صحيح أن بعض هؤلاء العلماء عبروا عن اعتقادهم بأن واجب الاحترام يقتضي ذلك. ولكن أليس من الممكن أن يكون لهذا الموقف «باطن» نقدي؟ أليس من الجائز أن يكون الدافع النقدي وراء هذا الموقف هو إحساس هؤلاء العلماء بأن القرآن الكريم خطاب خاص، ومن ثم فإن تخصيص مصطلح للكلام عنه أمر واجب؟ أظن أن هذا التأويل لموقف القدماء جائز، خاصة حين نتذكر موقف طه حسين الذي رفض أن يضع القرآن تحت جنس الشعر كما رفض أن يضمه تحت جنس الشعر صادراً في ذلك عن حس نقدي يشبه - في ظني - حس القدماء. لقد أصّر طه حسين، كما ينقل عنه زكي مبارك في كتابه المتضمن في هذه الدراسة، على أن القرآن ليس شعراً أو نثراً، بل هو قرآن، أي أنه جنس قائم بنفسه. إن العلماء الذين رفضوا استخدام مصطلح السجع توجّهوا - على الأرجح - عن إيمان راسخ ببيان الشكل لا ينفصل عن المضمون.

ولقد أصاب ابن الأثير حين أوّل قول الرسول (ﷺ) للرجل الهنلي «أسجماً كسجع الكهان؟» بأنه يعني «أحكماً كحكم الكهان؟» فإن شكل

إذ كيف يستبين الإعجاز إذا لم تقارنه بغيره من الكلام؟

٦ - يلاحظ أن المؤلف أشار إلى ما يراه جولدزهر من أن العربي لم يكن يقبل حديثاً دينياً إذا لم يكن هذا الخطاب مسجوعاً. ولمع جولدزهر في هذه الملاحظة إلى العلاقة بين النص القرآني وما سبقه من خطابات دينية مسجوعة اعتادها العرب، أى إلى العلاقة بين القرآن الكريم وسجع الكهان على وجه الخصوص. ولا شك في وجود تشابه شكلي بين القرآن وهذا السجع. غير أن هذا التشابه لا يؤدي بنا إلى الخلط بين الخطابين، والدليل التاريخي على ذلك أن العرب أنفسهم أدركوا الفرق القيمي بين الخطابين. وقصة دخول عمر بن الخطاب للإسلام مشهورة، فقد آمن بمحمد (صلم) ورسائله بعد سماعه سورة «طه» وكان قبل ذلك من أشد المعادين للإسلام. ولم يخلط عمر بن الخطاب بين الخطابين. ولو كان الأمر على غير ذلك لما أثرت فيه سورة «طه» هذا التأثير. بهارة أخرى، لو كانت هناك أدنى شبهة في أن القرآن امتداد طبيعي لسجع الكهان لما آمن به العرب، ولما قامت الحضارة الإسلامية التي يستند إنجازها بفروعه المختلفة إلى هذا النص.

إن جولدزهر حين يشير إلى الصلة الشكلية بين القرآن وخطابات أخرى يفض النظر تماماً عن الفروق القيمية بين النصوص، مع أن القيمة معيار يستخدم أحياناً في إدخال بعض النصوص في مجال الأدب أو إخراجها منه. إن أناشيد الأطفال تسير على القواعد الشكلية للشعر ولا تدخلها في جنس الشعر، وإنما تدخلها في جنس «أدب الأطفال». ولا حجة في القول بأن سجع الكهان لم يبق منه إلا النماذج الوديع لأن العرب أنفسهم اطلعوا على نماذجه الجيدة، وأدركوا مع ذلك الفرق القيمي بين القرآن وتلك الأسجاع.

سجع الكهان لا ينفصل عن «حكمهم». وإذا شئنا استخدام المصطلح الحديث قلنا إن سجع الكهان لا ينفصل عن إيديولوجية الكهان، وهى تعبير عن وجه من وجوه الجاهلية التي ناهضها الإسلام ضمن ما ناهض من إيديولوجيات، فشكل الكلام لا ينفصل عن مضمونه.

٥ - إن عدم التفات المؤلف إلى أهمية السياقات المختلفة للسجع، مع إيمانه بأن السجع جنس أدبي دفعه أيضاً إلى الإلماح إلى أن ابن سنن الخفاجي قرر قاعدة عن السجع تناقض القرآن، ذلك أنه أدان النص المسجوع إذا وجد الثقافية بين عبارات كثيرة. وقد ضرب المؤلف أمثلة عدة من القرآن يشيع فيها توحيد الثقافية بما ينقض حكم ابن سنن. غير أن ابن سنن - كما فهمت من كلام المؤلف نفسه - أدان تكرار الثقافية تكراراً كثيراً في كتابة الرسائل وأباحها في المواضع. ذلك أن المواضع «جنس» أو خطاب مختلف عن جنس كتابة الرسائل. ولا شك أن القرآن بدوره خطاب مختلف عن الرسائل وبين ثم فلا تناقض بين حكم ابن سنن الخفاجي وما جاء في القرآن من تكرار للفواصل كما يتبع كلام المؤلف، فالحكم الجمالي على وسيلة أسلوبية يختلف من جنس أدبي إلى آخر. وقد نقبل تكرار السجع في سياق ما ونرفضه في سياق آخر.

على أنني لا أذهب إلى الطرف النقيض بحيث أقصّل فصلاً قاطعاً مطلقاً بين السياقات المختلفة أو الخطابات المتعددة في الثقافة الواحدة، لأن مثل هذا الفصل يؤدي إلى موقف شبيه بموقف بعض القدماء والمحدثين حين رفضوا مقارنة القرآن الكريم بأي نص آخر تأسيساً على أن كلام الله تعالى لا يقارن بكلام البشر. والحق أن هذا الموقف يقضى على فكرة الإعجاز من أساسها،

الملحق : إحصائية عن الفواصل فى القرآن

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
الفاتحة	١	٧	٧
البقرة	٢	٢٨٦	٢٦٤
آل عمران	٣	٢٠٠	١٨٣
النساء	٤	١٧٦	١٤٣
المائدة	٥	١٢٣	١٠٨
الأنعام	٦	١٦٥	١٥٩
الأعراف	٧	٢٠٦	٢٠٣
الأنفال	٨	٧٥	٦٤
التوبة	٩	١٢٩	١٢٤
يونس	١٠	١٠٩	١٠٧
هود	١١	١٢٣	١٠١
يوسف	١٢	١١١	١٠٧
الرعد	١٣	٤٣	٣٧
إبراهيم	١٤	٥٢	٢٨
الحجر	١٥	٩٩	٩٧
النحل	١٦	١٢٨	١٢٦
الإسراء	١٧	١١١	٩٩
الكهف	١٨	١١٠	١١٠
مريم	١٩	٩٨	٨٩
طه	٢٠	١٣٥	١٣٤
الأنبياء	٢١	١١٢	١١١
الحج	٢٢	٧٨	٣٦
المؤمنون	٢٣	١١٨	١١٨
النور	٢٤	٦٤	٥٩
الفرقان	٢٥	٧٧	٧٧
الشعراء	٢٦	٢٢٧	٢٢٣
السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
النمل	٢٧	٩٣	٩٣
القصص	٢٨	٨٨	٨٧
العنكبوت	٢٩	٦٩	٦٨
الروم	٣٠	٦٠	٥٨
لقمان	٣١	٣٤	٣٠
السجدة	٣٢	٣٠	٢٩
الأحزاب	٣٣	٧٣	٦٠
سبا	٣٤	٥٤	٥٢
فاطر	٣٥	٤٥	٤٢
يس	٣٦	٨٣	٨٣
الصافات	٣٧	١٨٢	١٨٠
ص	٣٨	٨٨	٨٣
الزمر	٣٩	٧٥	٧٠
غافر	٤٠	٨٥	٧٦
فصلت	٤١	٥٤	٤٦
الشورى	٤٢	٥٣	٤٧
الزخرف	٤٣	٨٩	٨٨
الدخان	٤٤	٥٩	٥٩
الجاثية	٤٥	٣٠	٣٠
الأحقاف	٤٦	٣٥	٣٥
محمد	٤٧	٣٨	٣٥
الفتح	٤٨	٢٩	٢٨
الحجرات	٤٩	١٨	١٧
ق	٥٠	٤٥	٣٨
والذاريات	٥١	٦٠	٥٥
والطور	٥٢	٤٩	٤٧
والنجم	٥٣	٦٢	٦١

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
الغاشية	٨٨	٢٦	٢١
الفجر	٨٩	٣٠	٢٨
البلد	٩٠	٢٠	٢٠
الشمس	٩١	١٥	١٥
الليل	٩٢	٢١	٢١
الضحى	٩٣	١١	١٠
الشرح	٩٤	٨	٨
التين	٩٥	٨	٨
العلق	٩٦	١٩	١٨
المقدر	٩٧	٥	٥
البينة	٩٨	٨	٦
الزلزلة	٩٩	٨	٦
الماديات	١٠٠	١١	١١
القارعة	١٠١	١١	٦
التكاثر	١٠٢	٨	٨
العصر	١٠٣	٣	٣
الهزرة	١٠٤	٩	٨
الفيل	١٠٥	٥	٥
قريش	١٠٦	٤	لا يوجد
الماعون	١٠٧	٧	٧
الكوثر	١٠٨	٣	٣
الكافرون	١٠٩	٦	٢
النصر	١١٠	٣	لا يوجد
المسد	١١١	٥	٥
الإخلاص	١١٢	٤	٤
الفلق	١١٣	٥	٥
الناس	١١٤	٦	٦

مجموع الآيات = ٦٢٣٦

الآيات المقفاه = ٥٣٥٥

النسبة المثوية = ٢٨٥,٩

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
القمر	٥٤	٥٥	٥٥
الرحمن	٥٥	٧٨	٧٨
الواقعة	٥٦	٩٦	٩٠
الحديد	٥٧	٢٩	١٩
المجادلة	٥٨	٢٢	١٦
الحشر	٥٩	٢٤	١٧
الممتحنة	٦٠	١٣	٨
الصف	٦١	١٤	١٣
الجمعة	٦٢	١١	١١
المنافقون	٦٣	١١	١١
التغابن	٦٤	١٨	١٣
الطلاق	٦٥	١٢	١٠
التحريم	٦٦	١٢	١١
الملك	٦٧	٣٠	٣٠
القلم	٦٨	٥٢	٥٢
الحاقة	٦٩	٥٢	٤٩
المعارج	٧٠	٤٤	٣٦
نوح	٧١	٢٨	٢٢
الجن	٧٢	٢٨	١٧
الزمل	٧٣	٢٠	١٧
المنثر	٧٤	٥٦	٥٤
القيامة	٧٥	٤٠	٣٩
الإنسان	٧٦	٣١	٣٠
المرسلات	٧٧	٥٠	٤٦
النبا	٧٨	٤٠	٣١
والنازعات	٧٩	٤٦	٣٨
عبس	٨٠	٤٢	٣٥
التكوير	٨١	٢٩	٢٥
الانفطار	٨٢	١٩	١٧
المطففين	٨٣	٣٦	٣٦
الانشقاق	٨٤	٢٥	٢٣
البروج	٨٥	٢٢	١٧
الطارق	٨٦	١٧	١٤
الأعلى	٨٧	١٩	١٩

الهوامش :

- (١) Ignaz Goldziher, *Abhandlungen zur arabischen Philologie*, (Leiden: E.J.Brill. 1896), 2: 59.
- (٢) ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد. سر الفصاحة، تحقيق عبدالمصطفى الصعدي (مطبعة محمد علي صبيح القاهرة ١٩٦٩). ١٦٧.
- (٣) *Introduction to Islamic Theology and Law*, trans. Andras and Ruth Hamori, ed. Bernard Lewis (Princeton: Princeton University Press (1981).
- (٤) انظر : إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر (دار المعارف - القاهرة).
- (٥) جلال الدين السيوطي. الإيقان في علوم القرآن (دار المعارف - القاهرة ١٩٥١) ج٢، ص ٩٧.
- (٦) يشير المؤلف إلى بعض الآيات التي جاء فيها ذكر ذلك [المترجم].
- (٧) انظر : ابن خلدون، المقدمة. يشير المؤلف إلى ترجمة ابن خلدون، كما لا يفتقر القارئ العربي [المترجم].
- (٨) أبو حلال العسكري، كتاب الصناعات، تحقيق علي محمود البجولي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (دار إحياء الكتب العربية - القاهرة ١٩٥٢) ص ٢٦١.
- (٩) إعجاز القرآن، ص ٨٧.
- (١٠) انظر :
 (١١) السان، تحقيق محمد محي الدين عبدالحاميد (دار إحياء السنة النبوية - القاهرة ١٩٧٠) ج٤، ص ١٩٧ - ١٩٣.
- (١٢) كتاب الصناعات، ص ٢٦١.
- (١٣) إسخ بن إبراهيم الكاتب. البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب (بغداد ١٩٦٧) ص ٢٠٨ - ٢٠٩.
- (١٤) المثل السائر، ج١، ص ٢٧٥.
- (١٥) نفسه، ج١ ص ٢٧٥.
- (١٦) يفتقر الوزن هنا الصيغة الصرفية، وتناقض هذه النقطة فيما يلي.
- (١٧) الجاحظ، البيان والبيان، تحقيق عبد السلام هارون (مكتبة الخفاجي - القاهرة ١٩٦٠) ج١، ص ٢٨٨.
- (١٨) النكت في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلل سلام (المطبعة التيمورية - القاهرة ١٩٦٩) ص ٩٧.
- (١٩) نفسه، ص ٩٧.
- (٢٠) نفسه، ص ٩٧ - ٩٨.
- (٢١) نفسه، ص ٩٨.
- (٢٢) إعجاز القرآن، ص ٨٨.
- (٢٣) المثل السائر، ج١ ص ٢٧٦.
- (٢٤) نفسه، ص ٢٦١.
- (٢٥) سور تناقض فكرة الأزدواج فيما بعد.
- (٢٦) كتاب الصناعات، ص ٢٦٠.
- (٢٧) الإيقان في علوم القرآن، ج٢، ص ٩٧.
- (٢٨) انظر على سبيل المثال : محمد بن أبي بكر الرزي، روضة الفصاحة، تحقيق أحمد النادى دار الطباعة المحمدية - القاهرة ١٩٨٢، ص ٢١٠.
- (٢٩) [المترجم] يفتقر المؤلف في هذا الهامش ترجمة للقرآن كما لا يحصل بالقارئ العربي.
- (٣٠) الشرح المختصر لطبائع المفاتيح (قم : مطبعة قم - ١٣٧٥ هـ) ج٣، ص ١٧٥.
- (٣١) الإيقان في علوم القرآن، ج٢، ص ٩٧.
- (٣٢) The Quran I, in *Cambridge History of Arabic Literature to the end of Umayyad Period*, ed. A.F.L.Beeston (Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1983), 196.
- Pre-Islamic Poetry, Ibid. 34
- (٣٣) انظر :
 (٣٤) المثل السائر، ج١ ص ٢٧١.
- (٣٥) أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٦٤) ج٢، ص ٢٨٠.
- (٣٦) انظر : سعيد الأفندي - القوافي (مطبعة مديرية إحياء التراث القديم - دمشق ١٩٧٠).
- (٣٧) انظر - *On rhyme in the Quran*, Theodor Nöldeke *Geschichte des Quran*, revised by Friedrich Schwally (New York: Georg Olms Verlag. 1970) 1:37-42.
- (٣٨) السيوطي، الإيقان، ج٢، ص ٩٧.
- (٣٩) النكت، ص ٩٨ - ٩٩.

- (٤٠) الإفتان، ج٢، ص ١٠٥.
- (٤١) نفسه.
- (٤٢) جلال الدين التبريزي، *الطغيص في علوم البلاغة*، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي (دار الفكر العربي - القاهرة، ١٩٠٤)، ص ٤٠٠.
- (٤٣) الإفتان ج٢، ص ٩٧.
- (٤٤) نفسه، ج٢، ص ٩٧.
- (٤٥) نفسه، ج٢، ص ١٠٤ - ١٠٥.
- (٤٦) يشير المؤلف في هذا الهامش إلى ترجمة المقطعة لابن خلدون (المترجم).
- (٤٧) نفسه.
- (٤٨) انظر :
- (٤٩) زكي مبارك، *النثر الفني في القرن الرابع* (دار الكتب العربي - القاهرة ١٩٣٤) ج١، ص ٧٥ - ١٢٣.
- (٥١) Régis Blachère, *Histoire de la Littérature Arabe des Origines à la fin du XV Siècle de J.C* (Paris: Adrien-Maisonneuve, 1964), 189.
- (٥٢) انظر :
- (٥٣) انظر :
- (٥٤) انظر :
- (٥٥) انظر : «A Prosodic Study of Saja' in classical Maqamat, Parts I and II (Unpublished papers, Univ. of Pennsylvania, 1982) Part I p.5.
- (٥٦) Adonis, *Introduction à la Poétique arabe*, trans. Bassem and Anne Wade (Paris: Editions Sindbad, 1985) 23.
- (٥٧) انظر : *المثل السائر*، ج١، ص ٢٧١ - ٢٣٧.
- (٥٨) ابن الأثير يستعمل غالباً مصطلح «فصل» ولكننا مستخدم مصطلح «سجع» خلال دراستنا.
- (٥٩) *المثل السائر*، ج١، ص ٢٢٣.
- (٦٠) «A Prosodic Study of Saja', in classical Maqamat, Part II' p. 115.
- (٦١) *المثل السائر*، ج١، ص ٣٣٢ - ٣٣٤.
- (٦٢) نفسه، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٤.
- (٦٣) يستثنى من ذلك كمال أبو ديب في دراسته: *البنية اللفظية في الشعر العربي* (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤).
- (٦٤) نفسه، ج١، ص ٣٣٤.
- (٦٥) *كتاب الصناعات*، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ وانظر ص ٢٦٤ للمزيد من الأمثلة.
- (٦٦) *الشرح المختصر*، ج٢، ص ١٧٤.
- (٦٧) Sheynin, Part II. 115.
- (٦٨) (المترجم) يشير المؤلف إلى بعض الكتابات الإنجليزية عن الموشحات الأندلسية واستخدم مصطلح «مطلع». الكتاب هو: James Monroe, *Hispano-Arabic Poetry* (Berkeley Univ. of California Press. 1974) 392.
- (٦٩) Ibid, i-ii
- (٧٠) *المثل السائر*، ج١، ص ٣٣٥ - ٣٣٧.
- (٧١) يجب ملاحظة أنه يرغب إقرار ابن الأثير أن أقصر سجمة يمكن أن تكون من كلمتين، فإنه من الممكن أن تجد سجمة من كلمة واحدة إذا كانت جزءاً من بنى أكبر، كما في الآية الأولى من سورة «الرحمن».
- (٧٢) *المثل السائر*، ج١، ص ٣٣٧.
- (٧٣) نفسه، ج١، ص ٣٣٧.
- (٧٤) الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم غنغلي (دار الكتب اللبنانية، بيروت، ١٩٤٩) ج٢، ص ٥٤٨ - ٥٤٩.
- (٧٥) *صحيح الأعشى*، ج٢، ص ٢٨٧.
- (٧٦) نفسه.
- (٧٧) نفسه.
- (٧٨) الإفتان، ج٢، ص ٩٧.
- (٧٩) *سرر الصناعات*، ص ١٧١.
- (٨٠) *المثل السائر*، ج١، ص ٢٣٨.
- (٨١) *عجائب القرآن*، ص ٩٠ - ٩٩.

(٨٢) الملل السافر، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.

(٨٣) كتاب الصناعين، ص ٢٦٠.

(٨٤) نفسه، ص ٢٦٣.

(٨٥) نفسه، ص ٢٦٣.

(٨٦) زكي مبارك، النشر الفني - ج١، ص ١٣٧.

(٨٧) انظر :

(٨٨) انظر :

(٨٩) الملل السافر، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.

(٩٠) نفسه .

(٩١) كتاب الصناعين، ص ٢٦٣.

(٩٢) الملل السافر، ج١، ص ٣٣٣.

(٩٣) نفسه، ج١، ص ٣٣٥.

(٩٤) نفسه، ج١، ص ٣٣٤.

(٩٥) ناشر المؤلف هذا القلب في دراسة غير منشورة [للمترجم].

(٩٦) التلخيص ص ٣٩٩ والإيضاح - ج٢، ص ٥٤٨.

(٩٧) الإيضاح، ج٢، ص ٥٤٨.

(٩٨) تحرير الصحيف (لجنة إحياء التراث الإسلامي - القاهرة، ١٩٦٣) ص ٥٢٢ - ٥٢٣.

(٩٩) يشير المؤلف إلى ترجمة لمعنى القرآن [للمترجم].

(١٠٠) انظر : السوطي، الإنشاد - ج٢، ص ٩٧.

(١٠١) صحيح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢.

(١٠٢) الفروني، التلخيص، ص ٣٩٨.

(١٠٣) صحيح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢ - ٢٨٣.

(١٠٤) نفسه، ج٢، ص ٢٨٢.

(١٠٥) ابن الأثير، الملل السافر، ج١، ص ٣٧٧ - ٣٨٠.

(١٠٦) صحيح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢.

(١٠٧) الفريدي، نهاية الأرب، ج٧، ص ١٠٤.

(١٠٨) كتاب الصناعين، ص ٢٦٣.

(١٠٩) صحيح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٣.

(١١٠) البيان والبيان، ج١، ص ١٥٨.

(١١١) ابن رشيق القيرواني، المصنعة، تحقيق محمد بدر الدين الحلبي (مكتبة الخناجي - القاهرة، ١٩٠٧) ج١، ص ١٣٧.

(١١٢) السبكي، بهاء الدين أحمد، عروض الأفراح في شرح تلخيص المفتاح (بولاق، القاهرة، ١٩٠٠) ج٤، ص ٤٥٦.

(١١٣) صحيح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢.

(١١٤) كتاب الصناعين، ص ٢٦٣.

(١١٥) الإيضاح، ج٢، ص ٥٤٧.

(١١٦) انظر :

(١١٧) نفسه.

(١١٨) لأن التقية تخرج الكلام عن أن يكون نثراً كما أن كلمة «نثر» تخرج الكلام عن أن يكون مقفياً [للمترجم].

(١١٩) أحمد شوقي، أسواق الأدب (للمكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، ١٩٧٠)، ص ١١٥.

Sche

Sheymin, part II p. 115.

Form and structure in the poetry of al Mutamid, P. 58.

ولكم فى القصص حياة

قراءة فى تجليات المقدس والجميل

من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد

حسن طلب *

الصراع، كل واحد يريد أن يستأثر بهاتين المملكتين؛ الرمز والخيال، لنفسه ولخدمة أغراضه الخاصة. وننظر الآن لنرى مصداق ذلك فى التراث الإسلامى من خلال الصراع بين قيمتى القداسة والجمال.

عرفت العربية مصطلح القداسة واشتقاقاته، فقد ورد فى القرآن الكريم عشر مرات^(١) وصفة «القدوس» اسم من أسماء الله الحسنى. وربما كانت ترجع الكلمة إلى أصل سريانى منقول عن لفظة «قدش» كما يرى الزجاج^(٢). وقد عرفت العبرية^(٣) من قبل مصطلح «قدس الأقداس Kodsh ha kodashim»، فليس بعيداً أن يكون المصطلح قد انتقل من العبرية إلى العربية عبر الإسلام، وربما كان ذلك فى فترة أقدم، حيث نجد اسماً قديماً للكعبة هو «قادر»^(٤).

ارتبط المصطلح وجميع اشتقاقاته بالدلالة على ما هو رفيع المقام من الناحية الدينية سواء من الأمكنة أو النصوص أو الكائنات وخاصة ما يتعلق منها بالله تعالى، لأن من أسمائه القدوس، وحديثه حديث قدسى، والروح

ينطبق على الدين الإسلامى فى علاقته بالفن ما ينطبق على أى دين آخر، فالدين عامة ينزع إلى توظيف الفن فى صالحه ليخدم العقائد ويساعد على نشرها ويقربها إلى القلوب. فإذا خرج الفن عن هذا الدور المرسوم ونزع إلى أن يستغل بنفسه رافضاً أن يكون مجرد خادم فى ساحة الدين، وقع الصراع المحتوم بين الطرفين، ونشأ وضع ينظر فيه الدين إلى الفن بوصفه مصدر مروق وفسق وسبيل زندقة وكفر. بينما ينظر، فى هذا الوضع، الفن إلى الدين بوصفه وأداة للحرية وتقييداً للإبداع وتعتيراً على الخيال.

ويرجع هذا الصراع لا إلى تنافر بين الدينى والجميل، بل يرجع - على العكس - إلى الأرض الواحدة التى يقف عليها الاثنان وهى أرض الرمز، وإلى المظلة الواحدة التى يستظلان بها وهى مظلة الخيال. فلما اشتركا فيما يقفان عليه وفيما يستظلان به نشب

(١) شاعر مصرى. نائب رئيس تحرير مجلة (لإبداع).

كان شعر الوليد بن يزيد ومطيع بن إياس وأدم بن عبد العزيز والحسين بن الضحاك وشار بن برد وصالح بن عبد القدوس، شاهدا على جنوح الشعراء إلى تأكيد هذا المعنى، فصعدوا في تجاربهم عن روح لم تخلص إلا للشعر، ولقوا في سبيل ذلك ما لقوه من أذى. وقد بلغ ذلك الاتجاه مداه في شعر أبي نواس. ولم يكن ذلك أمرا طارئا، فحتى في عصر الخلفاء الراشدين، كان هناك من استقل بشعره عن سطوة الدين.

وفي العصر العباسي الأول كان أبو تمام يجهز أمام الناس بأنه يتعبد للاث والعزى من دون الله، ويقصد بهما ديواني مسلم بن الوليد وأبي نواس^(١٠). ولم يأبه الشعراء على طول التاريخ العربي بتحذيرات الفقهاء ورجال الدين، فراحوا يحاكون الآيات القرآنية أحيانا كما فعل أبو العلاء المعري^(١١) ويضمنونها في سياق لا يليق بقداستها المفترضة، كما فعل الميكالي^(١٢) والوهراني^(١٣) وغيرهما، وقد كانت هذه السياقات تفيض أحيانا بالخلاعة والمجون، كان الشعراء عمدوا إلى إنشاء مفارقة يجمع فيها التقيضان: القداسة والجمال.

وقد أدى ذلك بالشعر الديني الخالص إلى أن ينزوي في مساحة ضئيلة من تاريخ الشعر العربي ظلت في الأغلب الأعم تلوك موضوعا واحدا هو المدائح النبوية، وبقي المتن الأساسي حرا أمام سلطان القداسة، برغم القيود الأخرى التي كبلته على مر العصور.

وهناك مظهر آخر من مظاهر الصراع بين المقدس والجميل، هو ما تجده في نظرية الإلهام التي ردها الشعراء أولا ثم وضع الفقهاء لها الصياغة التي ظلت تفعل فعلها إلى الآن، من الوجهة النظرية على الأقل.

إن وساطة الجن والشياطين في موضوع الإلهام الشعري كانت معروفة منذ الجاهلية، وقد كان الشعراء يتندرون بهذا الإلهام الشيطاني ويفخر كل منهم بأن له شيطانا بالذات يملأ عليه شعره. والشيطان في هذا

التي تنزل بأمره (جبريل) هي الروح القدس، والوادي الذي تجلي فيه لموسى فخلع نعليه هو الوادي المقدس، وبيته الحرام الذي هو الكعبة مقدس، فليس لشيء دنيوي بعد ذلك أن يكون مقدسا حتى لا يشارك في صفة من صفات الله سبحانه.

وما له دلالة في هذا المقام، أن المعرفة نفسها لم تعد ممكنة إلا بفعل الاتصال بقوة قديمة كما عبر ابن سينا^(٥)، متأثرا بنظرية الفيض، فكان القداسة هنا أصبحت ذات طبيعة عقلية روحية. وقد نجد تعريفا آخر للقداسة يربطها بالجانب الطقسي الخاص بعملية التطهر من اللئس، كما فعل الفخر الرازي^(٦) الذي ترك لنا كتابا ذا عنوان دلي هو (أساس التقديس)^(٧).

فيذا عدنا إلى موقف الرسول من الشعر، لاحظنا أنه سمعه وأتاب عليه وتمثل به واستخدمه في معركة الأجاجي الدائرة بين كفار قريش والمسلمين، فقال للشاعر حسان بن ثابت اذهب واهجهج ومعلك روح القدس^(٨)، كان الشعر وحده لا يستطيع أن يتم عمله إلا بفضل القداسة نفسها، وبدونها فإنه سيكون عاجزا عن أن يحقق نصرا. وقد كانت المعركة الكبيرة التي دارت بين القرآن والشعر علامة على هذا الصراع، خاصة حين وصف المشركون القرآن بأنه شعر ومحمدا بأنه شاعر. ولكن كيف كان رد الشعر في هذه المعركة؟

إذا أردنا أن نجيب عن هذا السؤال بكلمة واحدة تلخص الموقف كله، قلنا إن الشعر رد بأن يظل مختصا للجمال، دون أي اعتبار آخر. ونحن نطلق هذا الحكم فإنما ننفي الشعراء الكبار الذين أخلصوا لفنهم وقدموه وربأوا به عن أن يكون خادما في ساحة الأخلاق أو الدين، حتى لو كان في ذلك مظنة الكفر والمروق. لقد كنا لانزال بعد في القرن الأول الهجري حين سجد الفرزدق لبيت شعر سمعه من معلقة لبدي، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة في الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود في القرآن^(٩). وبعد بضعة عقود

وسارت المناقشة بين الفريقين (فريق الشعراء وفريق الفقهاء) إلى دروب أخرى متفرعة تناولت تفاصيل دقيقة في الفرق بين القرآن والشعر، فتساءل الدهلوي مثلا عن السبب الذي من أجله لم ينزل القرآن شعرا، وكانت إجابته عن هذا التساؤل لا تخلو من غرابة؛ لأنه أجاب بقوله إن القرآن إبداع على غير مثال، فما كان له إذن أن ينسج على منوال إبداع آخر قائم من قبل، ألا وهو الشعر، ومن هنا جاء القرآن على نمط خاص لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإن كان الجانب البارز فيه أنه مخالف للشعر^(٢٠).

ليست المسألة إذن فصلا يقام وحدودا توضع بين المقدس والجميل، وإلا لكان الأمر وانتهى الصراع وانفرد كل واحد من هذين الفريقين بمملكته. إن الأمر في حقيقته أعقد وأشدّ تركيبا، فالمقدس يأبى إلا أن يضم إليه مملكة الجميل، والجميل لا يبرّد أن يعترف إلا بحرقة، وقد يفرط في كل شيء إلا فيها. وقد رأينا الدهلوي يجعل من القرآن إبداعا أسمى وأجل، وسرى كيف أن البلاغيين في مرحلة لاحقة جعلوا يزاحمون الشعر بالقرآن في تقنياته وأساليبه. فإن كان الشاعر يبنى قصيدته على مقدمة غزلية أو خميرية أو طلمية لم يتخلص منها إلى غرضه الرئيسي من مدح أو وصف أو رثاء، فإن للقرآن أيضا مقدمات وتخلصات أجمل وأوقع وأبلغ وأبين^(٢١). وإذا كان للشعر مطالع يفتح بها القصائد ومقاطع يختصمها بها فإن للقرآن من ذلك ما يفوق جميع ما في الشعر جمالا وبلاغة ومعنى. وإذا كان في الشعر ترم وغناء فإن القرآن كذلك صالح لأن يتغنى به، بل لقد أحب الرسول ذلك، وواقه حسن الصوت والترجيع في القرآن فشبهه بزمير داود، فضلا عن أنه حث القراء عليه^(٢٢). وإذا كان الشعر قد انفرد بالوزن فهناك من حاول استخراج آيات قرآنية موزونة على بحور الشعر جميعها^(٢٣)، بما يعنى أن القرآن لم يكن ليعجز عن الإتيان بالوزن في السور كافة، ولكنه فضل النشر

السياق ليس بذى قيمة سالبة بالمعنى الدينى، أى ليس مرتبطا بالشعر واللغة، ولكنه صار كذلك بعد أن أكد الفقهاء وتلاميذهم هذا المعنى، ففصلوا بين «الإلهام» من جهة و«الإلقاء» من جهة أخرى، فالإلهام لا يكون إلا من ملاك، وهو بالتالى محفوظ بالقداسة ومخصوص بالموضوعات الدينية، أما الإلقاء فلا يكون إلا من شيطان، وهو مخصوص بالشعراء^(٢٤). وزيد في هذا الجرح فليل إن الشعراء كلاب الجن وإن الشعر نفسه ليس سوى رقى الشيطان^(٢٥). وأعيد إحياء الهجوم القديم على الشعر والشعراء في القرآن والسنة، وجرى تفسير النصوص فيهما من أجل تأكيد طابع الحرمة والنهى عن الشعر وعن مجالسة الشعراء^(٢٦)، بشكل ربما لا تتحمله النصوص الأصلية نفسها، ولا يتسق مع الفهم الإسلامى الأول لها. بل لقد أمعن هؤلاء فى اختيار ما يخدم أغراضهم من القرآن والأثر فعمدوا إلى إبراز نصوص وإعمال أخرى، ومن هنا اختيار الحديث: «لئن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا»، وسرهم أن الرسول لم يقل: «يتملى كتابة أو خطابة»، فبرروا ذلك بأن الشعر:

«داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه بسبب ضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشعراء على الغلو فى الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ويحمله على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين»^(٢٧).

وقد كان طبيعيا، إذ تم هذا الفصل الحاد بين المقدس والجميل، أن تتم المقارنة بين القرآن من جهة والشعر من جهة أخرى. وكان قد جاء فى الأثر نهى يقول: «لا تشروا القرآن نشر الدقل، وتهذوه هذا الشعر»^(٢٨)، وقد فسر المزمتمون هذا النص بأن الشعر من معاييه الوزن الذى يقود إلى الترم والغناء^(٢٩). وكان قد جرى تفسير «لهو الحديث» الذى نهى عنه القرآن بأنه هو الغناء، وإن كان ابن زيد قد شذ عن ذلك.

نفسهم ثورة ابن حزم الأندلسى ضد إنجيل يوحنا لأنه جعل الكلمة هى البدء، والكلمة كانت عند الله، والله كان الكلمة بها خلقت الأشياء ومن دونها لم يخلق شيء، فالذى خلق فهو حياة فيها^(٢٨). وهذا القول جعل من إنجيل يوحنا عند ابن حزم أعظم الأناجيل كفرا لأنه لم يسمع أعظم سخفا وأتم تناقضا من هذا الكلام^(٢٩) الذى يوحد بين الكلمة والله ويتناقض حين يعود فيجعل الكلمة عند الله.

إن الذى يهمنا هنا من ذلك هو الطاقة السحرية التى ظلت عالقة بالكلمة فى النص القرآنى، برغم ما أضيف إليها من قداسة، وآية ذلك أن القرآن نفسه يعترف بالسحر وإن كان يعزوه قوته إلى الله^(٣٠)، بل إن الدهلوى أجاز الدعاء السحري بالقرآن^(٣١)، واستخدمه بعض الأئمة والخلفاء فى صدر الإسلام، فقد روى أن عمر بن الخطاب كتب رقية عندما علم أن نيل مصر لا يفيض إلا إذا ألقيت فيه جارية عذراء كل عام؛ فأمر أن تلقى هذه الرقية فى النيل. وتروى كتب الأخبار أنهم عندما ألقوا بها جرى النيل جريانا لم يبعد مثله من قبل^(٣٢).

إن القوة السحرية للكلمة يمكن أن تنتقل إلى ما يدخل فى تكوينها من حروف، ويرتبط ذلك بالنظرة الميتافيزيقية التى عزت إلى الحرف دلالات دينية وسحرية. وقد نمت هذه النظرة بعد أن غذاهما ما فى القرآن من سور تبدأ ببعض الحروف، فأخذ المفسرون يذهبون فى تأويلها وفقا لآرائهم ومواقفهم الفكرية والسياسية؛ فما نراه من تفسير للحروف عند السنة هو بالتأكيد غير ما نراه عند الشيعة، وما نراه عند الشيعة هو غير ما نراه عند الصوفية. إن الرأى الغالب عند السنة فى تأويل رمزية الحروف القرآنية هو اعتبارها مجرد أسماء للسور^(٣٣)، وإن كان بعض المعتزلة يقول بذلك أيضا^(٣٤). وليس فى ذلك ما يهمنا كثيرا، فالذى يهمنا فى هذا المقام، هو وجهة النظر التى اعتبرت الحروف رموزا، وراحت تجتهد لتقدم

حتى لا يظن بأنه شعر، وفى هذا ما فيه من تبرير للمعركة التى دارت حول تفضيل الشعر والنثر، فاحتاز فيها التقليديون إلى النثر لأنه الصيغة التى نزل بها القرآن، فقال ابن الأثير «بأن المنشور من الكلام أشرف المنظوم لأسباب من جعلتها أن الإعجاز (يقصد القرآن) لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمنثور»^(٣٥)، فرد عليه ابن أبى الحديد وسفه رأيه هذا فيما سفه من آرائه^(٣٥).

لعل فى هذه الأمثلة والشواهد ما يكفى لكى نلمس تطبيقا ما كنا قد تأملناه نظرا، وسوف نقف فى الفقرات التالية عند مثلين اثنين كان كل منهما ميدانا للتداخل بين المقدس والجميل: الأول هو «الحرف ورمزيته الدينية والجمالية»، والثانى هو «القصة الرمزية أو الليجورة» (Allegory)، كما وظفها القرآن من جهة، والمتصوفون من جهة أخرى، خاصة السهروردى فى (الغرة الغربية)، وفريد الدين العطار فى (منطق الطير).

رمزية الحرف دينيا وجماليا:

الحرف فى حد ذاته أحد مكونات الكلمة أو اللفظ. وقد كان للكلمة أو اللفظة المفردة فى كل لغة دور سحرى لا ينكر، خاصة فى المراحل الأقدم من تاريخ البشرية. غير أن هذا الدور لم ينته كلية، فما زالت القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تأتى من معناها وحده، بل من ظلالها الصوتية، وطبيعة شكلها^(٣٦)، وتأريخها المشحون بشتى الدلالات الغيبية أو الميتافيزيقية.

وقد عرف عرب الجاهلية، مثل غيرهم من الشعوب القديمة، القوة السحرية للكلمة من خلال سجع الكهان وما ارتبط به من طقوس، كما عرفوا الطاقة السحرية لاسم^(٣٧). ومع نزول القرآن نشأت علاقة جديدة بالكلمة والحرف، لأن الكلمة أصبحت حيثنذ موضع تقديس لكونها قبل كل شيء كلمة الله التى أوحى بها إلى الرسول عن طريق الروح القدس، ومن هنا يمكن أن

أخرى، ولكننا بصدد الاستعمال الرمزي للغة عامة وللحرف بشكل خاص، وهو استعمال راجع عند الشيعة، فأصبحت فيه الحروف كيانات رمزية يجب الوقوف عندها وتأويلها لاستخراج رموزاتها، بصورة أخرجت إلى معان ودلالات مختلفة كالية عن الفهم السني الشائع لها.

ولاشك أن للشيعة فضل تفجير هذا التأويل الرمزي للنصوص، فإذا كان هناك كما يقول ابن خلدون علم لأسرار الحروف «لا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسايله»^(٣٨) فإن للشيعة فضل زيادة هذا العلم وأسبقيه فتح الطريق لمن جاء بعدهم من المتصوفة حتى اتسع ذلك الباب وألقي بالذعر في قلوب عامة المسلمين ممن يفضلون طمأنينة الظاهر على رعب المخامرة في كشف الباطن، خاصة في مسألة تتعلق بأسرار علم الحروف التي اعتبرها الخوارزمي:

«مسألة عظيمة، ومشكلة داهية لا يعرفها إلا الفضلاء، ولا يلقاها إلا ذو حظ عظيم، فالعالم إذا سأل عنها فليزجر، فإن سلامة دينه في تركه سؤاله»^(٣٩).

بلغ التأويل الرمزي للحروف أوجه على أيدي أصحاب العقيدة الحروفية، وهي فرقة اعتمدت على النتائج التي توصل إليها الباحثون في الحروف واستغلوها بحيث كونوا منها دينا كاملا، يتخذ أصوله من قيم الحروف العديدة، ثم التصرف بعد ذلك في الأرقام^(٤٠)، إلى آخر ما ذهب إليه في هذا المقام أعلام الحروفيين من أصحاب الميول الشيعية مثل فضل الله الحروفى (إمام هذه الفرقة الذي انطلق من قول علي بن أبي طالب:

«جميع أسرار الله في الكتب السماوية، وجميع ما في الكتب السماوية في القرآن العظيم وجميع ما في بسم الله في باء بسم الله، وجميع ما في القرآن العظيم في بسم

تصوراتها عن الطريقة المثلى لفك هذه الرموز، وذلك هو ما نجده عند الشيعة والمتصوفة.

إن للشيعة تأويلا خاصا لم يذهب إليه غيرهم لنصوص القرآن والسنة، وهو تأويل يرمى إلى إثبات دعاوهم الدينية والسياسية. ولم تكن هذه الدعاوى في مواضع جمعة بحيث تستند إلى نص ديني واضح المعنى حاسم الدلالة، فلم يكن أمامهم إلا أن يذهبوا في التأويل كل مذهب.

وبهنا هنا أن ثبت ما أدى بهم ذلك التأويل. إليه من افتراض لرمزية النصوص، فكان لكل نص عندهم ظاهر وباطن. ويكون ظاهر النص مشاعا للمسلمين؛ أما باطنه وما خفى من تأويله فهو وقف على أئمة الشيعة القادرين على النفاذ إلى ما وراء النص من بواطن وأسرار، فإذا ورد في القرآن «والفجر ولبال عشر والشفع والوتر» فإن عامة المسلمين يفهمون هذا النص على أن الفجر فجر والليل ليل، أما عند الشيعة فليس الفجر سوى رمز مرموزه محمد، وليست الليالي العشر سوى رمز آخر مرموزه علي بن أبي طالب، أما الشفع والوتر فمرموزاهما الحسن والحسين^(٤١). وهناك مرحلة أخرى أبعد غورا في تأويلهم الرمزي للنصوص والكلمات والحروف؛ فقد نسب الأسفرائني إليهم أنهم لم يكتفوا باعتبار الفجر رمزا ومحمد مرموزا بل أمعنوا فاعتبروا المرموز (محمدًا) بدوره رمزا لغويا تشير حروفه إلى مرموزات من أعضاء الجسم الإنساني، فالجيم ترمز لرأس الإنسان والحاء ترمز لليدين، والميم الثانية للسرة، والدال للساقين، وكذلك الحال في اسم علي بن أبي طالب؛ فحرف العين يرمز للعين، واللام للأذن والياء للقم^(٤٢) إلى آخر هذه التأويل الغالية التي سخر منها الغزالي ودحضها^(٤٣) وكشف عن نهافتها.

إن ما ينبغي الإشارة إليه هنا ليس هو الخلاف بين المعتزلين في التأويل والغالين فيه؛ لأننا لسنا بصدد مقارنة بين عقائد السنة من جهة وعقائد الشيعة من جهة

حرفاء، فهى بذلك نصف الأبجدية تقريباً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مجموع السور التى توزعت عليها هذه الحروف يبلغ تسعا وعشرين سورة بعدد الحروف الأبجدية كلها، ويخلص الزملىكانى من ذلك إلى إثبات أن القرآن ليس من كلام البشر لأن الله عنده رمز ببعض هذه الحروف إلى باقىها^(٤٦). ويصل الزملىكانى إلى النتيجة التى نريد أن نقف عندها هنا، ألا وهى اعتباره أن الحروف فى القرآن رمز وأن القرآن كله «جوهرة أصفى من الإبريز وأنه المعجز الجامع للمعاني الجمّة فى اللفظ الوجيز، ومن ثم غمض، فكلامه رمزه»^(٤٧). إن اقتران الرمز بالغموض هنا ليدخل ضمن المستوى العميق من مستويات فهم الرمز فيقترب بذلك من الاستعمال الصوفى على نحو لا يصبح معه سر الحروف مما يتوصل إليه بالقياس العقلى، وإنما هو بطريق المشاهدة والتوفيق الإلهى كما يلمح إلى ذلك البونى^(٤٨).

الصوفية وعلم أسرار الحروف :

بلغت رمزية الحروف على أيدي بعض كبار الصوفية المدى الأقصى من حيث تنوع مستويات التأويل الرمزية وتعمقها باتجاه ربط الحرف بعالم الغيب وتحميله دلالات ميتافيزيقية وأسراراً إلهية تحتاج إلى وقفة للمقارنة والتحليل. ويعترف بعض الباحثين المعاصرين بهذه الدلالات الرمزية للحرف عند المتصوفة من حيث إن الغموض الذى أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة فى أوائل سور القرآن، ساهم فى فتح باب من التأويل واسع وعميق لاستيطان مغزى هذه الحروف ودلالاتها. ولم يكتف المتصوفة بالبحث عن دلالة هذه الحروف، بل طمحوا إلى اكتشاف أسرار الوجود، وأسرار الخلق، من خلال تأمل العلاقات المتشابهة بين القول الإلهى المتمثل فى الفعل «كن» من جهة، والفعل الإلهى المتمثل فى إيجاد أعيان الممكنات من جهة أخرى. كما ربطوا بين الأسماء الإلهية وحروف اللغة من ناحية،

الله وجميع ما فى باء بسم الله فى النقطة التى تحت الباء، وأنا النقطة تحت الباء»^(٤٩).

فأطلق على لقب صاحب النقطة التى تجمع مادة الحروف كلها من الألف إلى الباء، حتى تظهر الكلمة من النقطة من جديد. وتبنى الحروفيون من على بن أبى طالب أيضاً قوله «العلم نقطة كثرها الجاهلون»^(٥٠)، وأخذوا فى تأويل هذه النصوص وغيرها تأويلاً ربط الحروف بقيم الأعداد وربط الأعداد بأمور الغيب وأسرار الخلق، حتى لقد أصبحت رمزية الحرف على يد هذه الفرقة مذنباً قائماً بذاته. بل لقد جاوزته إلى رمزية النقطة فى نظام تأويل رمزى لا يحيط به سوى الخاصة بمن أتقنوا دقائق علم الحروف وأسرارها إتقاناً لم يجعلهم فقط ينفذون إلى باطن النص وينفتحون على السر الإلهى، بل جعلهم أيضاً يفتحون على لغة الطيور والمجموعات^(٥١).

وما يهمنى هنا أن التأويل الرمزى للحروف عند الشيعة، وجه الأنظار إلى ما فى القرآن من حروف بدأت بها بعض السور، وأصبح لا بد من تأويل هذه الحروف ومعرفة الحكمة منها، فأتجه المعتدلون إلى تأويلها تأويلاً مباشراً على أنها مجرد أسماء للسور، كما سبق أن أشرنا، غير أن هذا التأويل المباشر لم يحل المشكلة تماماً، لأن الحكمة فى تسمية بعض السور دون بعض ظلت موضع خلاف، بل لقد امتد الخلاف إلى طريقة نطق هذه الحروف وتشكيلها. نأخذ مثلاً حروف (كهيعص) التى افتتحت بها سورة «مريم» فنجد من يضم الهاء والياء، ومن يقرأهما على الفتح^(٥٢).

أما عن وظيفة هذه الحروف، فأقرب ما قيل عنها عند أهل السنة هو أنها وظيفة تنبيهية: «ألا تراها بمنزلة زمجرة الراعد قبل الماطر»^(٥٣). وينبئ الزملىكانى إلى القيم العددية التى تنطوى عليها هذه الحروف القرآنية، فمجموع ما ورد منها فى فواخ السور كلها أربعة عشر

واللطف والخشوع وكظم الغيظ إنسانيا. أما الجهر فيرمز إلى عالم الشهادة والقهر، ويشير إلى الشدة والمصادمة^(٥٥)؛ ولا يعدم ابن عربي دليلا على رمزيته هذه من آيات القرآن ذاته.

غير أن هذا الحديث يجبرنا إلى الرمزية الصوتية Phonetic والرمزية الخطية Graphic^(٥٦) اللتين أنكر تودوروف Todorov وجودهما داخل ما يسمى بالرمزية اللفظية Verbal Symbolism. فهذه القسمة في رأيه زائفة، بسبب أن أحد طرفيها فقط لابد أن يكون صحيحا؛ فيما أن تكون هذه الرمزية مستقلة عن معنى الكلمة وفي هذه الحالة تكون دون مجال اللغة Infralin- gulistic ولنا في المجال اللفظي Verbal. ومثال ذلك حرف (ا) الذي يستدعي الصغر - ويوازي هذا الحرف في العربية حرف (ياء) الذي يستدعي الصغر أيضا - أما الاحتمال الثاني فهو أن تتضمن هذه الرمزية الصوتية معنى الكلمة، ولكنها حيث لا تزيد عن كونها موازاة أو حافزا سيمانتيقا Semantic على نحو ما ذكر «تشارلز نودير Ch. Nodier» من أن كلمة سرداب Catacomb ترمز صوتيا للنمش Coffin ولما هو مدفون Subterrean وللعمى الجزئي Cataract وللمقبرة Tomb^(٥٧).

غير أن كلام تودوروف لا ينطبق على ما نحن بصده من البحث في رمزية الحرف عن الاستعمالات الدينية والجمالية، أما الرمزية الصوتية Sound Symbolism فهي - عند تودوروف وغيره من البنيويين واللفظيين - تعنى أساسا بالعلاقة بين العنصر الصوتي في الكلمات من جهة، ومعانيها من جهة أخرى^(٥٨). وهذا المفهوم اللغوي لا يناسبنا هنا، فما نبحت عنه يجاوز مسألة المعنى إلى القوة الخفية للكلمة أو الحرف التي يلعب التردد الصوتي والتوتر الإيقاعي دورا كبيرا فيها^(٥٩)، إن لم يكن الدور الأساسي. وهذا أمر يعرفه علماء اللغة الذين درسوا ظاهرة الإبداع الأدبي واهتموا بها، دون أن

ومراتب الوجود من ناحية أخرى^(٤٩)، حتى لم نعد لزاء مجموعة حروف في أبجدية وحسب، بل لزاء أمة من الحروف بناسها وأنيابها^(٥٠).

ومثلما رمزت الميم عند الشيعة إلى محمد والعين إلى علي والسین إلى سلمان الفارسي^(٥١)، فقد رمزت بعض الحروف عند الصوفية أيضا إلى الذات الإلهية، خاصة الألف، بينما رمزت اللام إلى الإنسان، ويبدو ذلك واضحا عند ابن عربي^(٥٢) الذي اتخذت عنده الحروف دلالات رمزية على معان وجودية ومعرفية متنوعة في الرمز للإنسان، وكذلك لله، بأكثر من حرف في أكثر من سياق، وبأكثر من اعتبار، مما يؤكد أن الدلالة الرمزية التي يضيفها ابن عربي على الحروف ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، بل هي دلالة متحركة متوترة تتسم بقدر هائل من الشراء والتنوع. وليس هذا التوتر في نظام الدلالة إلا انعكاسا في التوتر القائم في بنية الوجود نفسه، مما لا يدركه إلا قلب الصوفي المتحقق. وتتقل عدوى التوتر من الرموز إليه بحركيته الدائمة المستمرة، إلى الرمز الدال عليه^(٥٣) لكي تجدد أنفسنا في النهاية أمام طراز جديد من الرمزية الحرفية، وهو طراز لا يكفى - كما كان الحال عند بعض فرق الشيعة - باتخاذ رمزية الحرف قناعا ونقبة، أو غطاء يستتر الإيديولوجيا ومدارة تقطع الطريق على السلطة، بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيكشف عن البعد الميتافيزيقي أو الروحي الذي تجسده رمزية الحرف تجسيدا، يقوم على نوع من التوتر في العلاقات بين الرمز وممرزه، في عملية يمكن أن تحصيل إلى الدوار الميتافيزيقي الذي يصاحب كل رمزية عميقة^(٥٤).

والالاف للنظر عند الرمزية الحرفية لابن عربي أنها تتعامل مع الحرف من مستوياته كلها تقريرا، بما في ذلك المستوى الصوتي للحرف، فتأخذ رموز الحروف المهموسة دلالات تختلف عن رموز الحروف المجهموسة، فالهمس عنده يرمز إلى عالم الغيب وجوديا وإلى الرحمة

أما النوع الثاني من هذه الرمزية الصوتية، وهو الذي يتراتب بحيث يقود إلى الغموض أو الوضوح، فيعبر عنه قول المتنبي^(٦٤):

فَقَلَّلتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلَّلَ الْحَشا

فَلَا قِلَّ عِيشِي كُلِّهِنَّ فَلَا قِلَّ

أما النوع الثالث والأخير الذي تقترح فيه أصوات الحروف والكلمات المعنى في ذاتها فيمثل قول عبد الغني النابلسي الشاعر المتصوف في كتاب له صغير باسم (الفتح المبدئي في النفس اليمينية) يتخذ فيه من حروف المعجم عناوين، فيبدأ بأن يتكلم عن الحرف من حيث إيجاءاته الدلالية، ثم يورد نظما في المعنى؛ ثم في أثناء ذلك، يكرر حروفا أو كلمات بعينها على نحو ما يفعل مثلا في حرف (الصاد) فيقول^(٦٥):

«صَدَقْ صَدَقْ صَدَقْ صَدَقْ» صَفَاً وَكَدَرَ
صَفَاً وَكَدَرَ

صَاد صَاد صَاد، ص ص ص، بَرَزْ مَصْطَفَى
مِنَ الْإِخْفَاءِ، وَمِنَ الْإِكْتِفَاءِ، صَاد زَايَعَةً، دَائِرَةً
شَاسَةً، تَدَوَّرَ كَالرَّحَا فَيَحْصِلُ الْإِنْمَحَا، صِهْ
صِهْ، وَهُوَ حَرْفٌ مَنَحْرَفٌ، وَعَلَى دَوْرَتِهِ
مَنْكُفٌ».

«ثَوْبٌ صَدِيقُ الْجَمَالِ فَوْقَ الْقَمِيصِ
وَلَهُ الْإِنْتِصَابُ كَالذُّخْرِ عِصِي
لَمَعَةً بِأَنْحَرِافِهَا عَنْ ثَرَا
ذَلِكَ الْوَصْفِ أَطْمَعْتُ لِلْحَرِيصِ
زَادَ فِي نَقْصِهِ عَلَى كُلِّ حَرْفٍ
وَإِذَا زَادَ فَهُوَ فِي تَنْقِصٍ
مُتَمِّينٌ عِنْدَهُ بَعْدَ بَعْدٍ
فَتَحَقَّقَ بِمُتَمِّينٍ وَرَخِيصٍ»

يقصروا نشاطهم على اللغويات الصوتية، ومن هؤلاء «رومان ياكوبسون» الذي تحدث عن الطاقة السحرية للكلمة، وعن السحر الإيحائي الذي تمارسه اللغة عموما واللغة الشعرية على وجه الخصوص^(٦٦)، وعما في الكلمة والفعل من قداسة وسحرية.

بهذا الفهم للرمزية الصوتية نكون قد انتقلنا من مجال التحليل اللغوي الخالص لهذه الظاهرة إلى مجال الشعر، حيث تتجسد رمزية الحروف الصوتية جماليا من خلال النشاط الروحي للشاعر الذي يسعى إلى كشف شكل الكلمة الداخلي وتوظيفه فنيا بحيث يخلق الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية جميعا غاية واحدة، فتفتتح أبواب الكلمة ونوافذها ليدخل القارئ إلى أعماقها الشعرية^(٦٧).

وتجدر الإشارة هنا إلى الدراسة المهمة التي قام بها كل من «ستاجيرج» و«أندرسون» عن الرمزية الصوتية في الشعر، فميزا فيها بين ثلاثة أنواع منها هي^(٦٨): أصوات الكلام التي تحاكي أصواتا فعلية، وأصوات الكلام التي تتراتب بحيث تقود إما إلى سياق ما قد يكون غامضا أو واضحا؛ وأخيرا أصوات الكلام التي تقترح للمعنى في ذاتها. وأسما المؤلفان هذا النوع الأخير باسم الكشافات الصوتية Phonetic Intensives. ولا نعلم أمثلة على هذه الأنواع الثلاثة في التراث العربي، الصوفي منه أو الشعري؛ فعندما يقول الأعشى مثلا^(٦٩):

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتَبَنَّى
شَاوٍ مِثْلَ شُلُولٍ شُلُوشٍ شَوْلٍ

فنحن هنا أمام رمزية صوتية تحاكي فيها الكلمات أصواتا فعلية، هي هنا أصوات الشواء والحركة الخفيفة التي يروح بها الفلمان والساقون ليلبوا بها طلبات الندامي في الحوانيت.

«أعلى الحرف اسمى وأوسط الحرف عزيمتى، والحرف كله لغائى وألستى، فالملك يستجيب للاسم لأنه بابه، والجنى يستجيب للزيمة لأنها بابه، والإنس يستجيب لجميع الحرف لأنه بابه».

نحن لا نستطيع أن نقول هنا إننا أمام رمزية دينية تتوسل الحرف لكى تعبر عن تجربة روحية عميقة، لا نستطيع أن نقول ذلك لأن هناك تداخلا بين عدة مرموزات لرمز واحد، فالله والخلوقات من إنس وجن يشاركون فى رمزية الحرف مشاركة من شأنها أن تقيم حجابا كثيفا من الفموض، لأن الرمز هنا - وهو الحرف - لم يعد يشير فقط إلى موضوع فى الخارج، بل أصبح أيضا يترجم عن شيء ما فى الداخل، أى فى داخل ذات الشاعر نفسها.

ويرد مصطلح «الحجاب» فى موضع آخر يقول فيه النفري: «أوقفنى فى المحضر وقال لى: الحرف حجاب والحجاب حرف»^(٦٨). والنفري لا يريد أن يبحث عن مرموز للحرف، لكنه يريد أن ينفذ إلى ما وراء الحرف، أى إلى ما وراء الرمز، ويتميز من لغة النفري نفسها: إلى ما وراء الحجاب.

إن سر الصياغة الجمالية فى هذا النص يعود بالدرجة الأولى إلى أنها تخلصت من فكرة المعنى التى كانت تشد الرمز إليها، فتقود القارئ إلى البحث عن المعنى أو المضمون وراء كل رمز، غير أن ذلك لا يجدى مع النفري الذى تنطبق عليه رؤية «دان سبيريير» التى تلور حول نزوع المعنى عن الرمز: «فإنسان يختار من الظواهر ما لم يفهمه بعد، ومن الأصوات ما لم يرتبط بعد بمعنى، لكى يرمز بها»^(٦٩) حين يشاء. وحين تتشكل الرمزية على هذا النحو البعيد عن أية شبهة تمثيلية Representative، فإننا سنظلم النص وفوق ذلك سنظلم

ومثل ذلك مجده أيضا عند أبى العلاء المعرى فى مواضع متفرقة من كتابه (الفصول والغايات)^(٦٧) الذى جرى فيه على محاكاة ليقاع الآيات القرآنية وصياغتها واطرادها.

ونختتم هذه الفقرة عن الرمزية الصوتية وتوظيفها الجمالى الذى يلتبس فيه المقدس بالجميل بنص يمثل هذه الروح الإبداعية خير تمثيل، وما نقصده بالروح الإبداعية هو قدرة الكاتب على المزج بين قيمتى الجمال والقداسة بشكل لا يعود معه قادرين على أن تعرف الحدود بين ما هو مقدس وما هو جميل، فلا نستطيع أن نميز: هل قداسة هذا النص فى جماله، أم أن جماله فى قداسته! والنص الذى نعتيه هنا هو (موقف أدب الحروف) الذى كتبه فى القرن الرابع الهجرى المتصوف النفري. وبالنظر إلى أهمية هذا النص فسنورد مقتطفات منه، يقول النفري^(٦٧):

«وأوقفنى فى أدب الحروف وقال لى: جاءتك الحروف فقالت لك: قل للإنس. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للجن، وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للملائكة. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل لله. وإنما أتت لسان من ألسنة الله، إن أمسرنى أن أقول لك به أو لكل الخلق، قلت به وإن أمسرنى أن أقول لك ولكل ما خلق بك، قلت بك: مالى وللإنس! إني رأيت ربي فى قلوب الإنس، ويقول لها هو ما يشاء، فكيف يشاء، فكيف أقول لها أنا؟ وإنى رأيت ربي فى عيون الملائكة يقول لها هو ما يشاء، فكيف أقول لها أنا؟

قال الحرف ما وسط الحرف، وما أعلى الحرف، وما كل الحرف؟ قال الله عز وجل:

البعثة المحمدية. ومن الدلالات المهمة هنا احتمال القرآن على سورة تحمل اسم «القصص»، غير ما يتناثر من القصص فى سور أخرى كثيرة، بل إن هناك تقريما للقصص القرآنى بأنه «أحسن القصص»^(٧٣).

لقد كان القلب الأسطورى هو ينبوع الواحد الذى تدفق منه الدين والفن فامتزج فيه ماء القداسة بخمر الجمال، ولا نشك فى أن القصص الذى تعتمد عليه بنية الأسطورة قد ظل فاعلا بوصفه القلب الأمثل الذى يكتسب منه المقدس جماله والجميل قداسه. وإذا ما استثنينا المواعظ المباشرة، والأوامر والنواهي وقواعد التحليل والتحرير، فلن يتبقى من أى نص دهنى سوى هذا الجزء الحى النابض الذى يلمس القلوب ويقدح شرارة الخيال ألا وهو القصص. نجد ذلك فى الكتاب المقدس بمهديه القديم والجديد، ونجده فى (القرآن)، ونجده فى (المهابهترا)^(٧٤) ونجده فى (هوسول فوه)^(٧٥) و(مونوسيرى) وغيرها من كتب مقدسة. وليس مصادفة أن كل الأديان القديمة التى انبثرت ضاعت أغلب عقائدها ونواحيها وأوامرها المباشرة أو تنوسيت ولم يبق منها إلا الذى تسلم بالجمال فصمد لعواذى الدهر، فنحن لم نعد نعرف شيئا عن هذه التفاصيل الكثيرة المباشرة فى الديانة المصرية القديمة فهذا من شأن علماء الآثار واختصاصهم؛ ولكننا نتعلق مازلتا بقصة إيزيس وأوزوريس وغيرها من الأساطير والقصص الرمزى الذى يحتوى قيمة جمالية عالية. ونشير هنا إلى قصة بالذات هى قصة الصديق والكذب التى جسدت الحقائق المجردة فى عمل قصصى نابض بالحياة^(٧٦). وكذلك نحن لا نعلم عن السلوك الدنى للإنسان اليونانى القديم الشيء الكثير، ولكننا نعلم كل شيء تقريبا عن قصص آلهة الأولمب وأساطيرها، خاصة بعد أن أخضعها الشعراء لشرط الجمال فصاغوها وقدموها للجمهور وفق أهوائهم^(٧٧) فى معظم الحالات. ولعل المسلم المعاصر

أنفسنا إذا ما أجهلنا أنفسنا فى البحث عما يمكن أن يرمز إليه «الحرف» فى نص النفرى السابق أو فى أى نص آخر رفيع، لأن هذا التشكيل نفسه، أو لنقل هذا التشكيل، هو وحده المعنى أو المضمون أو المحتوى^(٧٨)، وأية محاولة لفصل الرمز عن مرمراته أو الشكل عن دلالاته سوف لا تعمل فقط على تسطيع النص ولكنها ستترك فجوة شاغرة لا يمكن رآبها أو ترقيعها بين لحمه النص ولسانه.

ولكم فى القصص حياة :

نتنقل الآن من رمزية الحروف إلى فرع آخر من الدوحة الرمزية الكبيرة، ألا وهو القصة الرمزية Allegory لنرى ما الذى يمكن أن يقودنا إليه تحليل بعض النصوص المهمة من هذا الفرع فى إطار العلاقة المتوترة بين المقدس والجميل.

وقد يبدو العنوان الفرعى الذى أتيته هنا فيه كثير من التجوز أو الترخص، ذلك أنه لو أننا أت ليخبرنا أن الآية الكريمة «ولكم فى القصص حياة»^(٧٩) يمكن أن تنصرف إلى قراءة أخرى تحمل فيها كلمة (القصص) محل كلمة (القصص) فلربما ارتبنا فى ذلك القول وحملناه على المزاح، فما أبعد القصص بمعنى أن يكون العقاب من جنس الفعل عن القصص بمعنى الحكايات والروايات التى يقصها قاص على ملأ من المستمعين.

غير أن الأمر لا مزاح فيه؛ فقد قرأ أبو الجوزاء الآية الكريمة هكذا «ولكم فى القصص حياة»، وفسر ابن خالويه القصص فى هذه القراءة بأنه هو القرآن^(٨٠). ولعله لم يذهب بعيدا فى هذا التفسير كما لم يذهب أبو الجوزاء بعيدا فى تلك القراءة؛ فهناك قسم كبير من القرآن يقوم على تقديم المواعظ من خلال القصص الذى يتناول موضوعات شتى تدور حول الأنبياء والشعوب الغائرة منذ أن كان آدم فى السماء إلى ما قيل

قاص صدوق». غير أن المشكلة هنا تكمن في الخوف الذي يخامر الديني دائما من الفن، فكثيراً ما تكرر هذه العلاقة بتفاصيلها: يبدأ الدين فيعتمد على الفن لأنه لا سبيل أمامه إلى قلوب الناس إلا الفن، ولكن لا يلبث الفن حتى ينزع إلى الاستقلال فيعمل لحسابه الخاص^(٨٢). وأخشى ما يخشاه رجل الدين في سياق حديثنا هذا هو أن العامة من الناس عندما يسمعون حكاية غريبة أو قصة كاملة، فإن طباعهم تميل إلى القصة نفسها وتولع بها لذاتها فيفوت الغرض الأساسي^(٨٣) الذي يراد من القصة.

عرف التراث الصوفي والفلسفي شكلا أدبيا من أشكال التعبير عن التجارب الروحية والفكرية هو القصة، نجد ذلك في قصة (سلامان وأبسال) و(حى بن يقطان) لابن طفيل، ونجد في نصوص أخرى عدة، منها قصة (النمر والثعلب) لسهل بن هارون، ومنها قصة (الغربة الغريبة) لشهاب الدين السهروردي. وسنحاول أن نقف عندها وعند قصة أخرى لشاعر صوفي إيراني هو فريد الدين العطار (منطق الطير)، لنرى كيف اختلفت رمزية القصة في الوعظ والتذكير من خلال النص أو الخطاب الديني، عن رمزية القصة في الخيال الشعري الصوفي.

قصة السهروردي (الغربة الغريبة) قصة قصيرة استلهمها السهروردي، كما يعترف لنا، من قصة (حى بن يقطان) وما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة^(٨٤).

يمضى السهروردي في دياجاجة القصة في إشداته بقصة (حى بن يقطان) من حيث ما تنطوى عليه من أسرار ورموز أو بعبارة:

«تشير إلى الطور الأعظم الذي هو الطامة الكبرى المخزونة في الكتب الإلهية المستودعة في رموز الحكماء وإلى السر الذي ترتب عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات».

حتى لو كان مثقفا - قد لا يعرف شيئا عن قواعد الميراث في الشريعة الإسلامية مثلا، ولكن قصة يوسف وزليخة مخفوة في ذاكرته وماثلة أبدا في خياله.

لم يكن غريبا إذن أن يلجأ الدين - أى دين - إلى الفن الأدبي وغير الأدبي ليحرك جماعة المؤمنين. ومادام الأمر يتعلق بنص لغوي، فالشعر والقصص هنا هما الفن الذي لا غنى عنه لأى كتاب مقدس. وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه؛ بحيث ترد القصة الواحدة بشكل موزع ومكثف في سورة ما، ثم ترد بتفاصيل أكثر في سورة غيرها؛ وهذا هو ما جعلهم يسيرون التكرار في قصص القرآن^(٨٥). وانتشر في العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القص، فالتناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواقف المباشرة. وقد عرف الفقهاء والأئمة والوعاظ ذلك، فأفراطوا في سرد القصص من القرآن والأثر أحيانا، ومن بنات أفكارهم أحيانا أكثر؛ فكان الوعاظ أو الكاتب من هؤلاء يتسج ما حلا له من الحكايات والقصص ليضفي على وعظه أو كتابته جاذبية، ويضمن لها الإقبال والرواج. وقد كان ابن الكلبي ممن اشتهروا بهذا التأليف والإفراط^(٨٦) ففى القصص من الكتاب، كما كان زيد بن أسلم ممن اشتهروا بذلك من الفقهاء والوعاظ^(٨٧) وكذلك ابنه عبد الرحمن.

إن الرمزية التي تحكم القصص في الخطاب الديني ليست سوى نوع من الرمزية محدود. فالقصص هنا ليس مقصودا لذاته؛ إنه وسيلة لتحقيق غرض آخر هو أن ينقل ذهن القارئ والسامع إلى شناعة الشرك والمعاصي، وإلى أن عقاب الله شديد على من يخالف أوامر الدين، وإلى ضرورة الإيمان بنصر الله تعالى وتأنيده مهما طاللت المحنة^(٨٨). هذا هو الغرض الوعظي المباشر؛ ولذلك فقد كان أحمد بن حنبل يقول^(٨٩): «ما أحوج الناس إلى

وهذا هو ما دفع السهروردى إلى محاولة اقتناص هذا السر فى قصة «القرية الغريبة»^(٨٦).

ومنذ بداية القصة يضعنا السهروردى بغتة تحت سلطان الرموز، لنكتشف أننا مقبلون على خطاب قصصى مختلف تماما عما رأيناه عند القصاصيين الوعاظ. يقول السهروردى فى مستهل قصته:

«لما سافرت مع أخى عاصم من ديار ما وراء النهر إلى بلاد المغرب لنصيد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء فوقتنا فى القرية الظالم أهلها أعنى مدينة القيروان فلما أحس قومها أننا قدما عليهم فجاءة ونحن من أولاد الشيخ المشهور بالهادى ابن الخير اليماني أحاطوا بنا فأخذونا مقيدين بسلاسل وأغلال من حديد وجسونا فى قمر بئر لا نهاية لسمكها»^(٨٧).

لقد أوقفنا السهروردى من أول كلمة فى أحبولة الرمز، وتركتنا مستسلمين لها غير راغبين فى أن نقاومه لأننا أصبحنا متشوقين إلى أن نصطاد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء مع السهروردى وأخيه عاصم، ولكنهما الآن أسيران فى قاع بئر والبحر مشيد عليها قصر وفوق القصر أبراج، ولا يستطيع السهروردى وأخوه أن يصعدا إلى القصر إلا فى المساء، لكى يعودا إلى غيابة الجب فى الصباح ليدخلا فى ظلمات بعضها فوق بعض. واستمر بهما الحال على ذلك المنوال إلى أن حمل إليهما الهدد ذات يوم رسالة «من شاطئ الوادى الأيمن فى البقعة المباركة من الشجرة»^(٨٨)، فإذا الرسالة من أبيهما الهادى يطلب إليهما أن يهربا فيعبرا وادى النمل؛ ويطلب إلى السهروردى أن يقتل امرأته «إنها كانت من الغابرين» وأن يركب فى السفينة ويقول: «بسم الله مجريها ومرسيها» فامتثل السهروردى وأخوه، وكان الهدد دليلهما فى السفر.

وتستمر مغامرة السفر فى طريق العودة، وتمتد هذه المغامرة لتطوى تفاصيل حيوات الأنبياء السابقين ومعاناتهم. وكان السهروردى أصبح رمزا أو كأنه أصبح مرموزا والأنبياء هم الرموز، أو كأنه رمز ومرموز معا يخرق السفينة كما فعل «الخضر»، ويموت ابنه غرقا كما حدث «لنوح»، ويسخر الجان كما فعل «سليمان»، فى رحلة تختصر الأزمنة والأمكنة وتلغى المسافات وتمحو الحدود، فلا تعود نعرف فرقا بين الليل والنهار ولا بين الشرق والغرب ولا بين الإلهى والبشرى ولا بين السماء والأرض، وباختصار ذات الحدود بين المقدس والجميل وعادا إلى نبعهما الواحد المشترك كما كانا منذ خلقا.

يقول السهروردى:

«وأخلت الثقليين مع الأفلاك وجعلتهما مع الجن فى قارورة صنعتها أنا مستديرة وعليها خطوط كأنها دوائر فقطعت الأنهار من كبذ السماء فلما انقطع الماء عن الرحي انهدم البناء فتخلص الهواء إلى الهواء وألقيت فلك الأفلاك على السماوات حتى طحن الشمس والأفلاك والكواكب فتخلصت من أربعة عشر تابوتا وعشرة قبور عنها ينبعث ظل الله»^(٨٩).

من اليسير أن نفسر الرموز الجزئية فى هذا النص، فنقول مثلا إن الماء بسيلولته يرمز للروح، والرحى بشغلها ترمز للجسم، وإن انقطاع الماء عن الرحي يعنى خروج الروح من الجسم، وإن خلوص الهواء للهواء يعنى انتقال الروح إلى طبيعتها الشفيفة بعد مفارقة الجسد، ولكن للمشكلة هنا فى الرمز الكلى وليست فى الرموز الجزئية.

تكتشف القصة شيئا فشيئا عن رحلة إسراء ومعراج؛ وهذا هو ما نقصده بالرمز الكلى أو الشامل الذى تتحرك رموز القصة الجزئية فى إطاره، وتصب فى غايته بحيث لا يمكن فهمها إلا على ضوء ذلك الرمز

يعاود الكرة، ويكون عليه أولاً أن يتجشم الرجوع إلى نقطة الصفر التي بدأ منها رحلته. وهذا هو ما يختم به السهروردي قصته الرمزية:

«فأنا في هذه القصة إذ تغير الحال على
وسقطت من الهواء في الهاوية، بين قوم
ليسوا بمؤمنين، محبوسا في ديار المغرب،
وبقى معي من اللذة ما لا أطيق أن أشرحه.
فانتحيت وانتهلت، وتحسرت على المفارقة،
وكانت تلك الراحة أحلاما زائلة على
سرعة»^(٩٢).

على أننا لن نستطيع أن نعرف نفرد هذه «التجربة السهروردية» - إذا صح التعبير - إلا إذا نظرنا إليها في إطار يجمعها بتجربة أخرى من نوعها. وسنختار تجربة الشاعر الصوفي فريد الدين العطار في عمله القصصي الشعري (منطق الطير).

يعتبر فريد الدين العطار واحدا من أبرز الشعراء الصوفيين في إيران مع زميله: السرى السنائي وجلال الدين الرومي. واشتهر العطار بغزارة إنتاجه، فقد ذكر أنه ترك أعمالا يساوي عددها عدد سور القرآن الكريم كلها، وقد كانت كلها شعرا، باستثناء كتاب واحد مشهور هو (تذكرة الأولياء) الذي ترجم فيه لمشاهير الصوفية وشيوخ الطريقة^(٩٣). وربما كانت قصته الرمزية المنظمة (منطق الطير) هي أشهر هذه الكتب، لأنه عرف بها، بعد أن انتشرت ترجماتها في الشرق والغرب، واعتبرها الباحثون أعلى أعماله الإبداعية وأرفعها قيمة. ويحتوي (منطق الطير) أربعة آلاف وستمائة بيت مزدوج (مثنوى)، وموضوعه سفر النفس إلى الله ولكن في قناع صوفي، يصور قيام الطيور برحلة مضنية فوق الأودية السبعة للوصول إلى جبل قاف للقاء السيمرغ الذي هو طير خرافي يعد سيد الطيور، ويقابل العنقاء عند العرب، ويرمز

الشامل. على أن رحلة الإسماء والمعراج في هذه القصة ليست كغيرها من التجارب الروحية التي صيغت على نحو أقل كثافة وأبسط ترميزا. وبكاد تكون الرمزية هنا غير مسبوقة في نصوص التراث الصوفي كله، لأن الرموز التجزئية فيها لا تحتفظ بموقعها الدلالي في بناء القصة ولا ينمط علاقاتها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الرمز الشامل من جهة أخرى. وينطبق على رمزية هذه القصة ما كان قد ذكره «جوته Goethe» وهو يفرق بين القصة الرمزية (الليجوري) والرمز، من أن الرمز صيغة شديدة التحول Extra Discursive، ومع ذلك فإنه يظهر ملتبسا بمادة اللغة التي يلثي تأليها الفصل بين الذات والموضوع في أثناء تأسيس اتصال فوري وتام يقوم على علاقة الألفة أو الوثام Rapport أكثر مما يقوم على المعرفة Cognition^(٩٤).

ويصير السهروردي في رحلته إلى نقطة الذروة عندما يعبأ أموال الرحلة ويستشرف قرب الوصول، فيقول:

«ولما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار
التنور من الشكل المحروط، فرأيت الأجرام
العلوية، اتصلت بها وسمعت نغماتها
ودستاناتها، وتعلمت إنشادها، وأصواتها تفرع
سمعي كأنها صيوت سلسلة تجر على صخرة
صماء فتكاد تنقطع أنوارى وتنفصل مفاصلي
من لذة ما أنال، ولا يزال الأمر يتكرر على
حتى انقشع الغمام وتفرقت المشيمة»^(٩٥).

هنا يكون الصوفي قد بلغ غايته واقترب من لحظة الحو التي يغشاها فيها ما ينشئ من نور، ويحل به ما يحل من فناء. وقد حدث هذا للسهروردي في نهاية رحلته المتفردة، فعانق أحبابه وخر ساجدا أمام النور الساطع. ولكن لحظة الذروة هذه لا تدوم، لأنها ومضة خاطفة لا تومض إلا ريث تنطفئ؛ فيكون على الصبب المتسيم أن

سبيل الرمز، فاتخذ لها رمز الطائر لقدرته على أن يسمو عن عالم الأرض ويحلق في الفضاء. وقد روى في الأثر أن أرواح الشهداء في حواصل طيور خضر، تسرح وتأكل من الجنة حيث تشاء، وتأوى إلى قتاديل معلقة من العرش^(٩٨). وليست هذه الرمزية الطيرية موقوفة على الإسلام، بل إننا نجدها في الأدیان جميعها، فقد ورد في (الفيدا) ذكر طيور خرافية تدعى «الهوماس» لا تعيش إلا في الأجواء العليا، وترفض الانحدار إلى مستوى الأرض، وقد شبه رامنا كرشنا الأنبياء الكبار أمثال يسوع وبوذا ونارانا وغيرهم^(٩٩) بهذا الهوماس. وفي المسيحية^(١٠٠) كان الطاووس رمزا للحياة الخالدة. وتحدث كل هذه الرمزية عن الطائر المصري ذى الوجه البشرى (البا)^(١٠١) الذى رمز به المصريون للروح كما يبدو على نقوش معابدهم.

أما عند الفرس فقد اتخذ رمز الطائر حضورا أسطوريا يبدو فى الصور الآدمية المنحثة التى خلفتها آثار «سوسة»، كما يستعمل هذا الرمز فى نصوص أدبية شعبية كثيرة، اشتهر منها الطائر «قادم» فى قصة «بلوهر وبوداسف»، الذى كان يرمز إلى الأنبياء والرسال لأنه يوزع بيضه على أعشاش الطيور جميعها، كما يفعل الأنبياء حين يوزعون دعوتهم على الناس كافة^(١٠٢).

ولسنا نجد فى الأدب العربى خارج نطاق التراث الصوفى شيئا من ذلك الرمز الطيرى، اللهم إلا فى إلماعات موزعة هنا وهناك أشهرها الرموز الزرزورية التى انتشرت بين الكتاب فى الأندلس فى عصر المرابطين حين جعلوا طائر الزرزور رمزا يتسكعون به على شخصيات واقعية. وكان الكاتب ابن أبى الخصال أبرز من برع فى توظيف ذلك الرمز وتعميقه، فرمز بالزرزور إلى عهد الصبا، وبالهدد إلى الشيخوخة^(١٠٣) فى رسائله الزرزورية.

الطار بالسيمرخ إلى الحقيقة العظمى التى هى الله. أما سائر الطيور فترمز إلى السالكين فى طريق التصوف^(٩٤).

نحن إذن أمام قصة من قصص المعراج الصوفى تستلهم قصة الإسراء والمعراج كما وصفتها كتب الأخبار وأفاضت فى ذكر تفاصيلها، من وصف للبراق، إلى وصف تفاصيل الصخرة التى فى بيت المقدس، إلى وصف ما شاهده الرسول فى السماوات السبع ومن قابلهم من أنبياء^(٩٥).

ولا يقف الطائر هنا عند استلهم قصة المعراج فى نصها الدينى، ولكنه يفيد أيضا بالتجارب الرمزية التى خاضها قبله كبار الصوفية. وكان البسطامى أول من استبدل بجبرائيل فى النص المروى طائرا يقوده فى عروجه إلى السماء الأولى. غير أن البسطامى لم يشر إلى الطيور فى معارجه إلا باعتبارها رموزا ثانوية تزيد مشهد العروج بهاء وجمالا، فوظفها عنده أقرب إلى الزخرفة والتجميل^(٩٦) من المستوى الرمزى العميق الذى يصبح فيه الطير هو الرمز الشامل الذى تدور فى فلكه كل العناصر الأخرى. فهل أخذ الطائر رمز الطير عن البسطامى؟

إن الإجابة بالإيجاب يمكن أن تكون مقبولة، غير أن الإجابة الأصح هو أن يكون البسطامى والطائر كلاهما قد أخذوا هذا الرمز من المرويات الإسلامية الشعبية عن قصة الإسراء والمعراج، وفيها رواية لابن عباس تصور ملاكا على هيئة ديك يصبح إلى جوار العرش فتصبح ديوك الأرض جميعها معه، ذاكرة اسم الله لتوقظ النور وتسلك الفجر عن الليل، فيخمر الأرض ضوء الرحمن^(٩٧). وعلى أية حال، فإن رمزية الطير ليست محصورة فى قصة الإسراء والمعراج أو فى ديك العرش. إنها تعود إلى أصل أبعد من ذلك، فتقترب بالروح التى عجز الإنسان عن تصويرها فلم يجد حيلها سبيلا غير

غير أن رمز الطائر في (منطق الطير) يختلف عن الرمزيات التي ذكرناها في أنه هنا يستوعب الرموز الجزئية جميعا، لأن شخصيات (منطق الطير) كلها ليست سوى أنواع من الطيور، كما أن الرمز المركزي الشامل في هذا العمل طائر أيضا هو السيمرغ. فإذا أضفنا إلى ذلك رمزية فعل الطيران بما تشير إليه من رغبة في التحليق بعيدا عن علائق البدن وثقل الحاجة الجسدية؛ اكتملت أمامنا شبكة من العلاقات الرمزية تهيوّن لأن ننطلق مع هذه الطيور في رحلتها صوب المطلق، مدفوعة بمشقتها إياه، فالعشق هو القوة الخفية التي تدفع السالك إلى المضى قدما للقاء المحبوب الأزلي. وينظر العطار إلى العشق على أنه أعلى مكانة من الإيمان والكفر جميعا؛ كما أنه أسمى منزلة عنده من العقل، فالعشق نار والعقل دخان^(١٠٤).

وإذا كان لنا أن نلخص تجربة العطار في هذا النص الرمزي الطويل بعد أن نمجده من الحشو والاستطراد والأدعية الدينية لنقبض على لبّ هذه القصة الرمزية، فإننا نجد أنفسنا من البداية أمام آلاف من الطيور تتجمع حول الهدهد الذي يخطب فيها ليحثها على الرحلة^(١٠٥) إلى مصدر الجمال والحق والخير الذي هو السيمرغ. غير أن الطيور أغلقت تراوغيها وتقدم الاعتقالات عن القيام بهذه الرحلة. وكان لكل طائر حجته التي يتذرع بها للعود عن الرحلة؛ اعتذر البلب بأنه لا يقوى على مفارقة الوردة:

«إذا كانت الوردة عديدة الوريقات محبوبتي،
فأى بأس في أن يكون الفقر صفتي...
فكيف يستطيع البلب التحلي ولو لليلة واحدة
عن عشق تلك الوردة الباسمة؟»^(١٠٦).

أما البيغاء فكان عذره أنه لن يستطيع التحليق إلى السيمرغ لأنه أسير الخضرة التي اكتسب بها ريشه

واكتسحت بها عيناه في المروج، فلا يستطيع أن يفارقها^(١٠٧). وكذلك اعتذر الطاووس واعتذرت البطة واعتذر الصقر ومالك الحزين والبومة والصعورة. غير أن الهدهد فند هذه الأعداء كلها وأبطل حجة جميع الطيور، فوافقت الطيور على السفر، ولكنها حين سمعت الهدهد يصور مشقة الطريق ووعورة الرحلة عادت الطيور إلى الاعتذار، فعاد إلى تنفيذها. وما زال الحال كذلك في أخذ ورد حتى استقر الأمر بجماعة من الطيور على السفر فوق أودية البحث السبعة، بعد أن أبلى الهدهد بلاد حسنا في الترهيب والترغيب وضرب الأمثلة وسرد القصص، فأشار لهم إلى طائر القفش الذي يعيش في بلاد الهند، وعندما يأتي أجله يموت محترقا ببلاده، فتطير النار من جناحه حتى تأتي عليه، ولكنه لا يلبث أن يبعث ثانية من رماده^(١٠٨)، فاطمأنت الطيور المخائفة من الرحلة ومضت في طريقها تضرب بأجنحتها الهواء عبر الأودية السبعة التي ترمز إلى المقامات الصوفية وما يرافقها من أحوال تسبغ على السالك طول الرياضة والمجاهدة الروحية^(١٠٩).

وإذا كان البسطامي في معرجه قد أراد الطريق لمن جاءوا بعده - والعطار من بينهم - فإن أفراد العطار في هذه التجربة الرمزية يعود إلى أسلوبه وصياغته وإلى البناء المعقد الذي انتظم نصا ضخما يربو على النصوص الأخرى المكتوبة في الموضوع نفسه أضعافا مضاعفة. ومع ذلك، فقد ظلت العلاقات الرمزية في النص دالة على عمق التجربة الروحية التي عاشها الشاعر. وبرغم أن هناك رموزا ذات أصل قرآني - مثل الهدهد - في هذا النص، إلا أنها اتخذت أبعادا رمزية مختلفة في سياق جديد. الهدهد عند العطار يرمز للقائد الروحي أو شيخ الطريقة الذي يجعل همه هداية البشر وقيادة المريدين إلى طريق الصلاح. وهو لا يذكرنا بهدهد سليمان، وإنما بهدهد السهروردي في قصة (الغربة الغربية)، أما الطيور الأخرى فترمز لنماذج من البشر المترددين بين مطالبهم

ملكة النور، وتمثلت هنا في التحليق واجتياز الأودية السبعة في طلب السيمرغ.

إن هذا التوتر وذلك الصراع هو ما نجده أيضا في أي عمل فني جميل. وقد كان (الغربة الغربية) و(منطق الطير) عمليْن فنيين ينتميان إلى الجميل بقدر انتمائهما إلى المقدس، في رحلة مشتركة تستظل بمظلة الرمز.

ومصالحهم الآتية في الحياة من جهة، ومطالب الروح الخالدة من جهة أخرى.

هذا التوتر هو الذي يحكم القصة الرمزية، وهذا الصراع هو الذي يقود تفاعل الرموز فيها إلى نقطة الذروة التي تمثلت عند السهروردي في الوصول إلى

الهوامش :

- (١) المعجم المهرس، لفظا القرآن الكريم مادة (قدس).
- (٢) أبو إسحق الزجاج، تفسير أسماء الله الحسنى، تحقيق أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث، ط٤، دمشق ١٩٨٣، ص٣٠.
- (٣) V. Form, (ed.), The Encyclopedia of Religion U.S. Poplar Books, 1987, Art. Holy.
- (٤) محمد المكي بن الحسين، أسماء الكعبة المخترعة، المطبعة التماونية ط٤، دمشق دت، ص١٣.
- (٥) ابن سينا، الهداية، تحقيق محمد عبده، ط٤، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٧٤، ص٢٩٤.
- (٦) فخر الدين الرازي، شرح أسماء الله الحسنى، تحقيق طه عبدالرزاق سعد، دار الكتاب العربي، ط٤، بيروت ١٩٨٤، ص١٩٥.
- (٧) فخر الدين الرازي، أساس التفسير، تحقيق أحمد حجازي السقا، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٨٦.
- (٨) هذا الخبر بثوث في مختلف المصادر القديمة، مع بعض التفاصيل الأخرى حول موقف الرسول من الشعر، وخاصة تصمد إسناده مكسورا.
- (٩) ابن تيمية المصري، شرح المصنف في شرح رسالة ابن تيمية، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة المصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٩٢.
- (١٠) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص٣٣.
- (١١) المري، الفصول والغايات، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٥، ص٦٠.
- (١٢) جمع المصنف، ديوان المكي، انظر: المطبوع (عمر بن علي)، درج الغرور ودرج النور، تحقيق جليل الطيلة، عالم الكتب ط٤، بيروت ١٩٨٦.
- (١٣) الزهراني، منامات الزهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نشار، مراجعة عبدالنور الأهواني، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص١٧٦.
- (١٤) ابن قيم الجوزية، الروح، مكتبة المتنبي، القاهرة دت، ص٢٥٦.
- (١٥) ابن عبد الله الشبلي، أكام المرجان في أحكام الجان، تحقيق إبراهيم محمد الجمل، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٣، ص١٠٧.
- (١٦) الترمذی، المعاني، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٦، ص١١٦.
- (١٧) أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٦ - ٣٧.
- (١٨) الأجرى، أخلاق أهل القرآن، تحقيق: محمد عمرو عبداللطيف، دار الكتب العلمية، ط٤، بيروت ١٩٨٦، ص٣٨.
- (١٩) الكلاعي، المرجع السابق، ص٣٨ - ٣٩.
- (٢٠) الدعلوي، الفيز الكبير في أصول التفسير، تهرّب سلمان الدوي، دار الصوفا، ط٤، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٦٢.
- (٢١) يحيى بن حمزة الدعلوي، الطراز، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص٣٣ وما بعدها.
- (٢٢) السبائي (أبو عبد الرحمن) أحمد بن شبيب، فضائل القرآن، تحقيق سمر الحلوي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط٤، بيروت ١٩٨٥، ص٦٠ - ٦٢.
- (٢٣) كان «الباقلي» من ضلوا ذلك في كتابه المرفوف إعجاز القرآن.
- (٢٤) ابن الأثير، الملل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد البوحي وبديوي طيلة، ج٤، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دت، ص٥.
- (٢٥) ابن أبي الحديد، الفلك الباقلي على الملل السائر، ضمن كتاب: لئال السائر، ج٤، مرجع سابق، ص٣٦ وما بعدها.
- (٢٦) سعد الخادم، الفن الفصحي والمصنفات الشعرية، سلسلة الألف كتاب الأولى (٤٨٨)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت، ص٦٩ وما بعدها.
- (٢٧) محمد إبراهيم الفيدي، في الفكر الديني الجليلي، دار القلم، ط٤، الكويت، ١٩٨٠، ص٢٩٠.
- (٢٨) ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، مكتبة السلام العالمية ج٤، ص٥٣، القاهرة دت. وتكرر أيضا: محسن العابد، مدخل في تاريخ الأديان، دار الكتب، سوسة، تونس، ١٩٧٢، ص٨٥.
- (٢٩) ابن حزم، ص٤.
- (٣٠) عبدالكريم الخطيب، التفسير القرآني للقرآن، دار الفكر العربي، مجلد (١) ج٤، ص١٧ - ١١٨.
- (٣١) الدعلوي، مرجع سابق ص٣٠٠.

- (٣٢) تاج الدين السبكي، معبد النعم وميد النعم، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩٦.
- (٣٣) عبدالله خورشيد البري، القرآن وعلموه في مصر، دار للمعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص ٣١٠.
- (٣٤) القاضي عبدالجبار، تنزيه القرآن عن المطاعن، طبعة المكتب التجاري (دار النهضة الحديثة)، بيروت، دت، ص ١١.
- (٣٥) محمد كامل حسين، مقدمة ديوان اللؤيد في الدين، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٤٩، ص ١٢٤.
- (٣٦) أبو المظفر الأسرغاثي، التفسير في الدين وضمير الفرق الناجية عن الفرق الهالكين، نشره عزت المطار الحسيني، ط١، مكتب نشر الثقافية الإسلامية، القاهرة ١٩٤٠، ص ٨٨.
- (٣٧) الخزالي (أبو حامد) فضائح الباطنية، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص ٦٧.
- (٣٨) ابن خلدون (أبو زيد عبدالرحمن) شفاء السائل لتهليل المسائل، نشرة أغناطيوس عده خليفة السعوي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت دت، ص ٥٣.
- (٣٩) الخوارزمي (أبو بكر) مفيد العلوم وميد الهوم، تحقيق عبدالله الأنصاري، دار لشئون الدينية، الدوحة، قطر، ١٩٨٠، ص ٩٠ - ٩١.
- (٤٠) كامل مصطفى الشبي، الصلة بين التصوف والشيع، ج٢، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٨٦.
- (٤١) المرجع السابق، ص ١٩٥.
- (٤٢) المرجع السابق، ص ١٩٦.
- (٤٣) الجبني (الفضل بن عمر)، الهفت والأظلة، تحقيق عارف تامر وعده خليفة السعوي، دار المشرق، بيروت ط٢، ١٩٨٦، ص ١٤٨.
- (٤٤) ابن عاتق، مختصر في شواهد القرآن، نشرة ج. بروجراس (طبعة صورها عن النشرة الأجنبية مكتبة المتني بالقاهرة) دت، ص ٨٣.
- (٤٥) ابن الزمكاني (كمال الدين عبدالواحد)، البرهان الكاشف عن إحصاء القرآن، تحقيق خديجة الحلبي وأحمد مطر، رئاسة ديوان الأوقاف ط١، بغداد ١٩٧٤، ص ٥٧.
- (٤٦) المرجع السابق، ص ٥٨ - ٥٩.
- (٤٧) المرجع السابق، ص ٦٠.
- (٤٨) ابن خلدون - مرجع سابق، ص ٥٤.
- (٤٩) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، (دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، دار التنوير ودار الوحدة، ط١، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٩٧.
- (٥٠) انظر ما كتبه زكي نجيب محمود حول التأويل المعنوي للمعروف في كتابه، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، من وجهة نظر ابن عربي خاصة.
- (٥١) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص ٢٩٧.
- (٥٢) المرجع السابق، ص ٣٢٥.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٣٤٢.
- (٥٤) ألكسندر بابا دويلر، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٧٩، ص ٧٧.
- (٥٥) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق ص ٣١٤ - ٣١٥.
- (٥٦) T. Todorov, Symbol and Interpretation p. 49.
- (٥٧) Ibid, P. 49-50.
- J. Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press. 1968, p. 5.
- (٥٨)
- (٥٩) أ. ف. تشيشتين، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دت، ص ٥٠.
- (٦٠) رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار نوبتال، المغرب، ١٩٨١، ص ٨١.
- (٦١) أ. ف. تشيشتين، مرجع سابق ص ٥٢ - ٥٣.
- (٦٢) N. C. Stageberg and W. L. Anderson, Sound Symbolism, op. cit. pp. 247-8.
- (٦٣) الأعمش (يحيى بن قيس)، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة ط١، بيروت ١٩٨٣، ص ١٠٩.
- (٦٤) المتني (أبو الطيب)، ديوانه، ينشر أبي البقاء المكي المسمى، (البيان في شرح الديوان) ج٣، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإياري وعبدالحفيظ شلي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧١، ٧/١٩٧، ص ١٧٥.
- (٦٥) التنبليسي (عبدالله بن إسماعيل)، الفتح الرباني والفيض الرحماني، تحقيق محمد عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٥، مقدمة المحقق ص ٢٧.
- (٦٦) للمري (أبو العلاء)، الفصول والغايات، تحقيق محمود حسن زياتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، (مواضع شتى).
- (٦٧) أنفري (محمد بن عبدالجبار)، كتاب موقف المواقف، تحقيق بولس نوبا السعوي، ضمن كتاب، نصوص صوفية غير منشورة، ط١، دار المشرق، بيروت دت، ص ٢١٢ - ٢١٤.
- (٦٨) أنفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرو بوستا آريزي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص ١١٤.
- (٦٩) D. Sperber, Rethinking Symbolism, P. 85.
- (٧٠) Knudso, The Philosophy of Form, P. 40-3.
- (٧١) سورة البقرة، آية ١٨٩.

- (٧٢) ابن خلدون، مرجع سابق، ص ١١.
- (٧٣) سورة يوسف، آية ٣.
- (٧٤) The Bhagavad Gita, Trans. from The Sanskrit by: J. Mascaro, Penguin Books, 1962.
- ويوضح الأملوط الرمزي في نصوص هذا الكتاب المقدس، إذا ما قورن مثلاً بكتاب مقدس آخر هو: متوسمري، انظر ترجمته العربية، بقلم إحسان حقي، دار الفيلة العربية، بيروت دت.
- (٧٥) بوبل فوه (كتاب المجلس) الكتاب المقدس للقبائل الكيشين مايا، ترجمة صالح علماني، دار منارات، ط١، عمان، ١٩٨٦.
- (٧٦) لوفير، جوستاف، روايات وقصص مصرية من العصر الفرعوني، ترجمة علي حافظ، سلسلة الألف كتاب الأولى مكتبة مصر، القاهرة دت.
- (٧٧) هـ. ج. روز، العنائة اليونانية القديمة، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة محمد سليم سالم، دار النهضة مصر، (سلسلة الألف كتاب الأولى ٥٦٩) القاهرة ١٩٦٥، ص ١٣٦.
- (٧٨) السيوطي (جلال الدين)، تناسق الدور في تناسب السور، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار الكتاب العربي، ط١، سوريا ١٩٨٣، ص ٧١ - ٧٢.
- (٧٩) الدهلوي، الفوز الكبير ص ١٠٥.
- (٨٠) عبدالله غورشيد البري، مرجع سابق، ص ٣٠٦ - ٣١٣.
- (٨١) الدهلوي، ص ٧٠.
- (٨٢) ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج) تليس إلهي، مكتبة للثاني، جدة، دت، ص ١٧٢.
- (٨٣) الدهلوي، مرجع سابق، ص ٦٦.
- (٨٤) ابن الجوزي، تليس إلهي ص ١٧٣.
- (٨٥) السهروردي، الفرة الفرية، ضمن مجموعة دوم مصنفات، تحقيق هنري كوربان، طهران، ١٩٥٢، ص ٢٧٥.
- (٨٦) المرجع السابق، ص ٢٧٥ - ٢٧٦.
- (٨٧) المرجع السابق، ص ٢٧٧ - ٢٨٨.
- (٨٨) المرجع السابق، ص ٢٨٠.
- (٨٩) المرجع السابق، ص ٢٨٦ - ٢٨٧.
- (٩٠) V. Burgin, The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity, London, Macmillan, 1980, p. 155.
- (٩١) السهروردي، الفرة الفرية، ص ٢٩١.
- (٩٢) المرجع السابق، ص ٢٩٦.
- (٩٣) إسماعيل الهادي قنديل، مقدمة كتاب: كشف المصنوب للهجو، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦١.
- (٩٤) عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨١، ص ١٢٤ - ١٢٥.
- (٩٥) الكتب التي تروى ذلك كثيرة، ولكن كلها تقريباً حول التفاصيل نفسها. انظر مثلاً: الخوي (علمان بن حسن)، فرة الناصحين، مكتبة الهلال، القاهرة دت، ص ٣٠٧ وما بعدها.
- (٩٦) نذر عظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط١، دار الباحث، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٢.
- (٩٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها، وانظر أيضاً: السيوطي: الحيات في اللاللك.
- (٩٨) الهروي القاري، طرح عين المعلم وزي الحليم، دار للفرقة، بيروت دت، ص ٢١٤.
- (٩٩) راماكريشنا، الحقائق الروحية الكبرى، ترجمة مصطفى الزين، دار النهار، بيروت ١٩٧٨، ص ٤٥.
- (١٠٠) G. Ferguson, Signs & Symbols in Christian Art N. Y., Oxford university Press, reprinted 1979, Art. (Peacock).
- راجع أيضاً الترجمة العربية لهذا للمجم، مادة (طائوس)، ص ٧٢.
- (١٠١) M. Lurker, The Gods and Symbols of Ancient Egypt, op. cit., Art. (Ka) London, Thames & Hudson, 1980, Art. Ba.
- وقارن أيضاً :
- R. T. R. Clark, Myth and Symbol in Ancient Egypt, London Thames and Hudson, reprinted 1978, Pp. 231-5.
- (١٠٢) مؤلف مجهول، بلوهر وبودافس، مرجع سابق، ص ٥٠.
- (١٠٣) فريز سمد عيسى، الرزويات: نشأتها وتطورها في الفن الأتليسي، دار للفرقة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص ٤٣ - ٤٤.
- (١٠٤) فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة: بايع محمد جمعة، دار الأتليسي، ط١، بيروت، ١٩٧٩، ص ٩٠ (من مقدمة المترجم).
- (١٠٥) انظر : نص خطبة الهندي : فريد الدين العطار، منطق الطير، للفتاة الثانية بعنوان : حديث الهندي مع الطير في طلب السمرخ، ص ١٨٤ - ١٨٦.
- (١٠٦) المرجع السابق، ص ١٨٨ - ١٨٩.
- (١٠٧) المرجع نفسه، ص ١٩١.
- (١٠٨) المرجع نفسه، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.
- (١٠٩) نذر عظمة، مرجع سابق، ص ٤٣.

الغوثية

حلقة مجهولة فى تطور النثر الصوفى

يوسف زيدان*



وفى رحلته الطويلة، اتخذ النص الصوفى ثلاثة أشكال رئيسية (الشعر - القصص - النثر)، وما يعيننا منها الآن هو الشكل الثالث الأخير (النثر) الذى يعد أسبق الأشكال الثلاثة ظهوراً وأكثرها اتساعاً. وإذا كان هذا النثر المتميز قد ابتدأ مع تلك العبارات المتناثرة المأثورة عن رجال القرن الثانى، فإنه سرعان ما اكتسب - بعد عصر التدوين - مجموعة من الخصائص العامة التى جعلته من النصوص البعيدة.

وعلى امتداد رحلته الطويلة، يمكن الوقوف على محطات أصلية تمت فيها عمليات تطويرية مهمة للنثر الصوفى، وتلك المحطات عبارة عن نصوص صوفية من نوع: (رسائل) الجنيد - (طواسين) الحلاج - (مواقف) النقرى و(مخاطباته) - (فصوص) ابن عربى و(فتوحاته) - (شروح) النابلسى .. إلخ؛ ومن هذه المحطات الأصلية: (الغوثية) لعبد القادر الجيلانى المتوفى ٥٦١ هجرية^(٣).

بدأ النثر الصوفى رحلته فى الشقافة العربية - والإسلامية - خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين. وفى القرن الثانى انتقل التصوف من عالم الخبرة المباشرة إلى (دائرة المنطوق) حين حاول أوائل الصوفية صياغة خبرتهم فى عبارات صارت بعد ذلك من المألوفات. وفى القرن الثالث، صار التصوف فى (دائرة المكتوب) مع ذلك النشاط التدوينى الذى قام به كبار الصوفية آنذاك.

وقد تتبّع المؤرخ الصوفى المبكر، أبو بكر الكلأبازى، بدايات الأمر؛ حين رصد الدائرة الأولى فى كتابه (التعرف للمذهب أهل التصوف) فذكر جماعة من صوفية القرن الثانى واصفاً إياهم بأنهم «من نطق بعلوم الصوفية، وعبر عن مواجدهم، ونشر مقاماتهم، ووصف أحوالهم قولاً وفعلًا»^(١) ثم أشار إلى الدائرة الأخرى، حين عدّد بعض الأسماء تحت عنوان: «الباب الثالث، فيمن نشر علوم الإشارة كتباً ورسائل»^(٢).

* دارس مصرى للتصوف .

الديوان^(٨) - أما الآن، فغايتنا هي الإبحار في عالم (الفنوتية)، لنقف على مكانتها في عملية تطور النص الصوفي، ولنتكشّف أرضاً جديدة من النشر الصوفي أظنها لا تزال أرضاً مجهولة، ولنبدأ بمسألة تتعلق - أيضاً - بالمؤلف.

استمرار المؤلف :

تبدأ (الفنوتية) بما يلي :

« قال الغوث الأعظم، المستوحش من غير الله - وفي نسخة : المستولد من غير أمه ! - المستأنس بالله، قالَ الله تعالى : يا غوث الأعظم، قلت : لييك يارب الغوث، قال :

« كل طور بين الناسوت والملكوت فهو شريعة، وكل طور بين الملكوت والجبروت فهو طريقة، وكل طور بين الجبروت واللاهوت فهو حقيقة. يا غوث الأعظم، ما ظهرت في شيء كظهوري في الإنسان ».

ثم تتوالى سطور (الفنوتية)، ليبدأ كل سطر - أو عبارة - بقوله : يا غوث الأعظم ..

ولا توجد في الرسالة - كما أسلفنا - أية إشارات دالة على مؤلفها، بل إن المؤلف اختار منذ البداية أن يستتر خلف صوتين، الأول صوت الله، والآخر صوت الغوث الأعظم الذي يتلقى الخطاب الإلهي .. والخطاب الإلهي، الصوت المسيطر على النص، يأخذ في الغالب الأعم صيغة الخطاب القرآني، ويتشع بنغمة ذات قدسية. انظر مثلاً :

« يا غوث الأعظم، أنا مأوى كل شيء، ومسكنه، ومنتظره؛ وإلى المصير.

يا غوث الأعظم، لا تنظر إلى الجنة وما فيها، تراني بلا واسطة؛ ولا تنظر إلى النار وما فيها، تراني بلا واسطة.

والفنوتية، تلك الرسالة الخطيرة، تقع - تاريخياً - بين (المواقف والخطابات) للنفري المتوفي ٣٥٤ هجرية، وبين كتابات ابن عربي المتوفي ٦٣٨ هجرية. وقد كان لهذا الموقع - التاريخي - أهميته باعتباره مرحلة في تطور النص الصوفي، كما كان له أثره في إثارة الإشكالية الخاصة بمؤلف (الفنوتية).

إشكالية المؤلف :

في النصوص العربية، في أصولها المخطوطة بالذات، علامات دالة على النص. وغالباً ما ترد هذه العلامات في الصفحة الأولى من المخطوطة؛ فنجد مثلاً «الطرة» وما فيها من زخارف وتذهيب، تدل على طبيعة النص المكتوب ومكانته لدى أهل العصر، بل تدل على طبيعة هذا العصر، ونجد «الحملة» التي تتنوع صيغتها بحيث تكشف عن محتوى النص، وتكشف أحياناً عن كاتبه؛ مع أنها في السطر الأول. لكن كل علم له «حملة» تناسبه، ولكل مؤلف مشهور صيغة خاصة في حمد الله. وفي الصفحة الأولى - أيضاً - يأتي التصريح بالمؤلف ولقبه وكنيته، كما يرد عنوان النص متضمناً في عبارة مثل «هذه رسالة في .. وسميتها» أو «.. فأردت أن أضع هذا الكتاب، وسميته» وغير ذلك مما يشابهه^(٩).

لكن مخطوطات (الفنوتية) لم تشتمل على أية علامات دالة على مؤلفها، بل - على العكس - جاءت بعض الإشارات التي تشتت نسبتها، فراها في بعض النسخ الخطية منسوبة لابن عربي^(١٠)، وفي بعضها الآخر منسوبة للجيلاني^(١١)؛ وفي مخطوطة بدير الإسكوريال، اختلط نص (الفنوتية) بفقرات من مواقف النفري^(١٢)! وقد سبق لنا جمع هذه المخطوطات، فحققنا نص (الفنوتية) ونشرناها في (ديوان عبد القادر الجيلاني) بعد إثبات صحة نسبتها للجيلاني عن طريق النقد الداخلي للنص، وأوردنا في مقدمة التحقيق أسانيد قوية لإثبات (الفنوتية) له - ومن أراد مراجعة ذلك فليرجع إلى

الأعظم» ليكون ما بينها من عبارات، شديد الشبه بالآيات.

ولاستتار المؤلف وراء الخطاب الإلهي تبرير صوفي ا
فالصوفية يستندون إلى أن الله لم يزل قائماً بصفاته
السبعة الذاتية (الحياة - العلم - الإرادة - القدرة -
السمع - البصر - الكلام)؛ فهو تعالى لم يزل متكلماً،
وكلامه يتجلى في تنوع مظاهر الوجود وفي إلهاماته
لأهل الولاية .. ولا يعنى ذلك بحال - عندهم - نسخ
القرآن، وإنما يعنى اتصال الكلام الإلهي في مجليات
مخصوصة - والقرآن خطاب عام - تعرف في المصطلح
الصوفي بالفهوائية^(١١).

المؤلف - إذن - قد استتر استتاره الأول، خلف
الخطاب الإلهي المقدس .. لكنه استتر مرة ثانية خلف
لقب «الغوث الأعظم» الذي هو واحد من ألقاب كبار
الصوفية عموماً، ومن ألقاب الجيلاني بوجه خاص^(١٢).
فتراه وهو يجرى الحوار مع الله متخفياً وراء غويته، يقول
النص :

«ثم سألت: يا رب، هل لك مكان؟ قال: أنا
مُكون المكان وليس لى مكان»^(١٣).

ثم سألت: يا رب، من أى شىء خلقت
الملائكة؟ قال: يا غوث الأعظم، خلقت
الملائكة من نور الإنسان، وخلقت الإنسان
من نورى.

قلت: ما معنى العشق؟ قال: اعشق لى، وقى
قلبك عن سواى، يا غوث الأعظم، إذا عرفتَ
ظاهر العشق فعليك بالفناء عن العشق، لأن
العشق حجاب بين العاشق والمعشوق»

فى هذه الفقرة تأتى «تاء التشكلم» لتدل على ذات
المؤلف وقد اختفت خلف «الغوث الأعظم» المتحاور مع
الله، فالتكلم يسأل، فتأتى الإجابة مسبوقة بإشارة إلى

ياغوث الأعظم، أهل الجنة مشغولون بالجنة،
وأهل النار مشغولون بالنار؛ وأهل مشغولون
بى.

ياغوث الأعظم، إن لى عبادة من أهل الجنة
يتعمدون من النعيم، كأهل النار يتعمدون من
الجحيم.

ياغوث الأعظم، أهل القرب يستغيثون من
القرب، كأهل النار يستغيثون من البعد.

ياغوث الأعظم، ما بعد عنى أحد بالمعاصى،
ولا قرب منى أحد بالطاعات.

ياغوث الأعظم، لو قرب منى أحد لكان أهل
المعاصى لأنهم أصحاب المعز والنعم.

ياغوث الأعظم، المعز منبع الأنوار، والمعجب
منع الظلمة.

ياغوث الأعظم، أهل المعاصى محجوبون
بالمعاصى، وأهل الطاعات محجوبون
بالطاعات؛ ولى وراءهم قوم ليس لهم غم
المعاصى ولا هم الطاعات.

يظهر مما سبق أن (الفهوائية) تؤسس الخطاب
الصوفي فى عصر الجيلاني، وتستجمع شتات الرؤى
الصوفية التى سادت قبلها بقرون، وتجلت - مثلاً - فى
قول رابعة العدوية : «ما عبده خوفاً من ناره، ولا طمعاً
فى جنته، فأكون كأجير سوء، إذا عمل سارع يطلب
الأجر، بل عبده لذاته»، وهو ما عبرت عنه أبيات
مشهورة (أحبك حيين ..) رابعة، أو لدى النون المصرى
كما يرجح بعض الباحثين^(١٤). وتجلت - أيضاً - فى
قول صوفية القرن الثالث : «المعز عن درك الإدراك
إدراك»^(١٥)، وغير ذلك الكثير . المهم هنا أن المؤلف
اختار للنص بنية إيقاعية تماثل بنية الإيقاع القرآنى،
واستعار لغة التنزيل، وجعل بين سطوره لفظة «ياغوث

أزمة اللغة:

عانى النص الصوفي - في عصر التدوين - من الاصطدام بحائق اللغة ، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذى الخصوصية الشديدة . وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض الصوفية وساقهم الى نهايات تراجمية، وأشهر هؤلاء: الحسين بن منصور الحلاج، المقتول سنة ٣٠٩ هجرية. وإذا كان الحلاج لم يفلح في إيجاد صيغة لغوية مناسبة، يعبر بها عما يريد إعلانه - أوهو في الحقيقة، لم يمهل حتى يستكمل استكشافه لهذه الصيغة^(١٤) - فإن هناك عبارة شهيرة للجيلاني ، ذكرتها غالبية المراجع، تقول:

«عشر الحلاج ولم يكن في زمانه من يأخذ بيده، ولو أدركته لأخذت بيده».

ويبدو أن الجيلاني قد تأكد من أن «عشرة» الحلاج كانت على مستوى التعامل مع اللغة. ففى نصوص الجيلاني ما يفيد ذلك، كقوله حين سئل عن أمر الحلاج، مانصه:

«طار واحد من العارفين إلى أفق الدعوى بأجنحة «أنا الحق» ، رأى روض الأبدية خالياً من الحسوس والأنس، «صفرٌ بغير لفته» تمرضاً لحفته، ظهر عليه عقاب الملك من مكمن «إن الله لغنى عن العالمين» أنشأ في إهابه مقلب «كل نفس ذائقة الموت» قال له شرع سليمان الزمان: «لَمْ تكلمت بغير لغتك؟ لم ترنمت بلحن غير معهود من مطلق؟» ادخل الآن قفص وجودك، ارجع من طريق عزّة القَدَم إلى مضيق ذلّة الحدث».

وهكذا، بقى على الجيلاني أن يجاوز أزمة اللغة التى «عشر» فيها الحلاج فكانت نهايته المشؤومة.. وبمجازة

الغوث الأعظم مع حرف النداء، ليصير المندى معادلاً للمؤلف الذى غاب، ثم لاثلبث «تاء المتكلم» أن تعود مرة أخرى ليكون المتكلم هنا «الرب» المعادل للإله، لكنها فى المرتين معادلة غير تامة، فالغوث الأعظم لقب لا يختص به الجيلاني وحده، و«الرب» تطلق على الجنب الإلهي وعلى جملة أرباب تبيح اللغة تسميتهم بالرب، كرب النار ورب السيف والقلم. لتبقى - بعد ذلك - عملية توليد الدلالة وتحديد أطراف الحوار منوطة بالمتلقى للنص، فعبر النص كله، تتولد الإشارات الدالة على أن الغوث الأعظم هو الجيلاني ، وأن الرب هو الله (تعالى) وأن الخطاب فى مجمله خطاب مقدس، برز فى لحظة تبادلية علا فيها النص على المؤلف، ثم هيمن فيها المؤلف - المستتر - على النص بأكمله، بصفته (الغوثية) لا بصفته الشخصية.

ولا شك فى أن ثمة دواعى كثيرة ألجأت النص الصوفي لاستراتيجيات التخفى التى نراها فى الغوثية - كاعتراض الفقهاء على الصوفية، والخشية من افتتان العوام، ومراعاة أحكام الزمان .. إلخ - لكن ذلك أثمر فى النهاية تلك الخاصية المميزة للنثر الصوفي، الخاصية التى ظهرت على استحياء فى بعض كتابات الحكيم الترمذى، خاصة رسالته (بدو الشأن) ، ثم استعلت فى (المواقف والمحاطبات) للنفرى، وتأكدت هنا فى (الغوثية) لتصل بعد ذلك إلى فصوص ابن عربى.. أما غاية تطورها، فكانت فى مقدمة كتاب (الإنسان الكامل فى معرفة الأواخر والأوائل) لعبد الكريم الجيلاني، المتوفى ٨٢٦ هجرية.

والكلام على استتار المؤلف يستدعى الكلام على اللغة، وعلى الألفاظ التى استتر خلفها المؤلف. وعند الكلام عن اللغة الصوفية، لابد من الوقوف عند أمور، أولها تلك الأزمة التى عانى منها الصوفية.

الجيلاني لأزمة اللغة، استطاع أن يحظى طيلة حياته التي امتدت إحدى وتسعين سنة باحترام الصوفية والفقهاء معاً، وصارت طريقته بعد وفاته واحدة من أوسع الطرق الصوفية انتشاراً في بلدان العالم. فكيف جاوز الجيلاني - في (الغوثية) - أزمة اللغة ؟

اختفى الجيلاني وراء النص ولم يفصح عن ذاته المشخصة - كما أسلفنا - فكان النص / الملحن مشتملاً بين طيساته على نص مضمر لا يمكن استكشافه إلا بالرجوع إلى الدلالة الاصطلاحية للألفاظ، وفي الوقت نفسه يتكوى المعنى الظاهر على الثوابت الشرعية التي لا يمكن إنكارها. تقول (الغوثية) - أو - بالأحرى - يقول النص المقدس والخطاب الإلهي:

«ياغوث الأعظم، إذا رأيت المحترق بنار الفقر، والمنكسر بكثرة الفاقة والعيال، فتقرب إليه، لا حجاب بيني وبينه.

ياغوث الأعظم، جعلتُ الفقر والفاقة مطية الإنسان، فمن ركبها فقد بلغ المنزل قبل أن يقطع المفاوز والبوادي.

ياغوث الأعظم، قل لأصحابك وأحبائك، من أراد منكم صحبتي فعليه بالفقر، ثم فقر الفقر، ثم الفقر عن الفقر؛ فإذا تم فقرهم فلا ثم إلا أنا».

في هذه العبارات/ الآيات تتحرك الدلالة عبر مستويين، الأول هو المفهوم الشائع للفقر والفاقة، فيكون النص مقبوعاً، استناداً إلى العديد من النصوص الدينية التي تعلى من قيمة الفقراء؛ فقد ورد في الحديث الشريف أنهم يدخلون الجنة قبل الأغنياء بخمسماية عام، وورد دعاء النبي «اللهم أحيى مسكيناً وأميتى مسكيناً وأحشرنى في زمرة المساكين» كما ورد في الحديث القدسي: «أنا عند المنكسرة قلوبهم».. وغير ذلك الكثير! فظاهر اللفظ مدعوم بشهادات دينية لا يمكن معها الطعن في مضمونه .

لكن الدلالة الأرحب تأتي مع المفهوم الاصطلاحى لكلمة فقر؛ فممنذ وقت مبكر، اصطلاح الصوفية على أن الفقير ليس هو الذى لا يملك شيئاً، بل هو الذى يملك كل شيء.. وهذا نص عبارة صوفية مأثورة عن بعض رجال القرن الثالث ومذكورة بكاملها في (الغوثية). وفي آثار البسطامي نقراً: «عبدت الله أربعين سنة، فنوديت؛ إذا أردت أن تأتى إليّ، فأأت إليّ بما ليس فيّ! قلت: سبحانك، وما ليس فيك ؟ قال: الفقر»^(١٥). وفي كلام الجيلاني ما يفيد أنه دخل الى الله من باب الفقر، فوجد فيه الكنز الأكبر والسر الأعظم^(١٦). وهكذا اتخذ الفقر دلالة اصطلاحية عند الصوفية تناقض دلالاته الشائعة^(١٧). ولا يمكن قراءة النص الصوفي/ الغوثية، إلا بوضع الدلالة الصوفية في الاعتبار! وإلا، فما «فقر الفقر» وما «الفقر عن الفقر»، وكيف يتم الفقر؟ إن ذلك كله لا يدرك - على مستوى التدقيق - إلا من خلال النظر الى العبارات من زاوية المصطلح الصوفي. وهكذا، استطاع الجيلاني أن يشرك القارئ في النص من خلال عملية التوليد الدلالي التي قد تتجاوز المصطلح الصوفي ذاته - إذ لم يؤثر عن الصوفية قبل الجيلاني استخدام مصطلح مثل «فقر الفقر» - ولا يقوم هو بتبعية النص، كلها، وحده ولا يحده بصريح العبارة كما فعل الحلاج.. وعلى هذا النحو تطورت اللغة الصوفية التي عرفت باسم لغة «الإشارة».

حدود اللغة:

تكشف (الغوثية) عن وعي الجيلاني بحدود اللغة، فمهما كانت الألفاظ ذات بعد اصطلاحى، ومهما كان قدر الإشارة في العبارات، فلا يمكن في النهاية أن نطمئن إلى جهاز اللغة في التعبير عن رؤى التصوف. ولهذا، لم يكتف الجيلاني بأن يشترك القارئ معه في توليد الدلالة، عبر عملية القراءة الواعية بحدود المصطلح والسياق العام للنص، وإنما نراه يؤكد ضرورة اشتراك القارئ في الحال! فحين تتعرض (الغوثية) لمسألة

السائلة، والموروثة، بالانطلاق إلى آفاق أرحب عن طريق ابتكار الدلالات وصياغة المزيد من المصطلحات الصوفية.

صياغة المصطلح:

في عبارة شهيرة قالها القشيري في (رسالته) - وتناقلتها المراجع كافة - إشارة إلى أن الصوفية: «قصداً إلى استعمال ألفاظ خاصة بهم، ضناً منهم بمعانيهم أن تشيع في غير أهلها»، وتلك (الألفاظ الخاصة) هي ما نسميه اليوم باصطلاحات الصوفية.

وكانت جملةً من المصطلحات الصوفية قد استقرت دلالاتها قبل الجيلاني، لكنها لم تعد تفي باحتياجات التعبير عن الخبرة الصوفية التي اتسعت في عصره. قال النصري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، ولذا استلزم الأمر صياغة مصطلحات لا نجدها في نص صوفي سابق على (النوفية)، كمصطلح «الخمود» الذي يرد في السياق التالي:

«يا غوث الأعظم، ثم عندي، لا كنوم العوام، تراني. فقلت: يارب كيف أنام عندك؟ قال: بخمود الجسم عن اللذات، وخمود النفس عن الشهوات، وخمود القلب عن الخطرات، وخمود الروح عن اللحظات، وفناء ذاتك في الذات».

وهكذا يبرز، للمرة الأولى، مصطلح «الخمود» في لغة الصوفية. ولأن المصطلح لم يتقيد - بعد - بدلالة خاصة، فإن (النص / النوفية) يفصح عن دلالاته عبر السياق العارج الذي يرتقى من الجسم، إلى النفس، إلى القلب، إلى الروح؛ فيكتسب اللفظ الاصطلاحي، في كل مرة يقترب فيها بمرتبة عروجية من هذه المراتب الأربع، دلالة خاصة.. فخمود الجسم، غير خمود القلب والروح؛ ولهذا الجسم «خمود» كما أن للنفس والقلب والروح خموداً.

«الاتحاد» التي عبر عنها المتصوفة - قبل الجيلاني - بألفاظ شتى، فأدى ذلك إلى ويلات .. نقرأ:

«يا غوث الأعظم، الاتحاد حال لا يعبر بلسان المقال، فمن آمن به قبل وجود الحال فقد كفر، ومن أراد العبارة بعد الوصول فقد أشرك!»

فالكلام هنا لم ينف «الاتحاد»، بل أقر بأنه «حال»، فإثباتك هذا الحال لا يكون من خلال تلقيه عبر اللغة، بل يكون بمعانيشته والخبرة المباشرة به. أما اللغة فلا سبيل لها للتعبير عنه، فاللغة أرضية، والاتحاد حال سماوي ... فمن وصل للحال استغنى عن اللغة من حيث هي أداة توصيل، وصار التواصل بالمشراكة الفعلية في الحال. ولهذا، فسوف نرى في تاريخ التصوف - بعد الجيلاني - مسألة التعامل بالنظر، وبالإلقاء في الروح .. وسوف يظهر في لغة الصوفية تعبير: «ما لا يقال»، ذلك التعبير الذي ورد في شعر العفيف التلمساني (المتوفى ٦٩٠ هـ) حين يقول:

وَلِي فِيمَا يُقَالُ كَلَامٌ حَرٌّ

وَفِيمَا لَا يُقَالُ سُكُونٌ عَبْدٍ (١٨)

وعلى هذا النحو، تضع (النوفية) حدود اللغة في عصرها، فتطور النثر الصوفي لتزيد من قابليته للإحاطة بمساحة أكبر من الخبرة الصوفية، لكنها تعترف بقصور التطوير عن الإحاطة بالكل، فتظل بعض جوانب هذه الخبرة خارج نطاق اللغة. وسوف يأتي الشيخ الأكبر (ابن عربي) ليزيد من إمكان إحاطة اللغة، فيتخذ النثر الصوفي في كتاباته قدرة أعلى على التعبير، وتتسع حدود اللغة؛ وبذلك يصير نص ابن عربي حلقة أخرى في عملية تطور اللغة الصوفية.

ولا يعني ذلك أن الجيلاني قد استسلم لضيق حدود اللغة، بل نراه يحاول الخروج من أسر اللغة

(يقول الصوفية: «الطرق إلى الله، على عدد أنفاس البشرية؛ وبالتالي فلا بد من ظهور مصطلحات جديدة، ثم تأطيرها مرة أخرى، ثم الثورة عليها.. وهكذا تتجدد اللغة الصوفية، وهكذا نستكشف التطور الدائم في لغة الصوفية، وتتعرف طراحتها - أو جمودها - عبر العصور.

ولا تقف عملية صياغة المصطلح في (الغوثية) عند هذا المصطلح: «الخمود» وحده، بل تطرح (الغوثية) الكثير من الاصطلاحات الصوفية التي يبرزها السياق، مثل: سفر الباطن:

«يا غوث الأعظم، من قصر عن سفرى في الباطن ابتلى بسفر الظاهر، ولم يزد منى إلا بعدا في السفر الظاهر».

علم الرؤية:

«يا غوث الأعظم، من سألني عن الرؤية بعد العلم، فهو محجوب بعلم الرؤية؛ ومن ظن أن الرؤية عين العلم، فهو مغرور برؤية الرب تعالى»، حجاب الظلمة، حجاب الأنوار، علم العلم، كمال المراج، بذر المشاهدة .. إلخ.

ولعلنا نلاحظ، هنا، أن ابتكار المصطلح الصوفى في (الغوثية) يعتمد على صيغة الإضافة، وهي صيغة تتيح الإفادة من المفردات الصوفية الموروثة، لتوليد مصطلح جديد لا يمكن تلوقه واستكشاف دلالته إلا في السياق الجديد.. وكانت الباحثة الممتازة - المتتمة بآبن عربى - الدكتوروة سعاد الحكيم، قد وهمت فظنت أن صيغة الإضافة، بوصفها استراتيجية في توليد اللغة الصوفية، هي عملية أبدعها ابن عربى! فقالت في كتابها (ابن عربى ومولد لغة جديدة): ما نصه:

«الإضافة هي الصيغة اللغوية الهامة التي أبدعها ابن عربى، والتي فتحت آفاق اشتقاق لا محدودة أمام الإنسان الصوفى للتعبير عن تجربته ومشاهداته» (٢٠).

والحقيقة، خلافاً لما تقررره سعاد الحكيم، فإن صيغة الإضافة قد ولدت اللغة الصوفية - ربما لأول

وبعد الجيلاني بأكثر من نصف قرن، سوف يأتي نجم الدين الكبرى (استشهد وهو يقاتل التتار سنة ٦١٨ هجرية) ليحدّد دلالة «الخمود» ويضيف إليه مصطلح «الجمود»، فيقول في رسالته الباهرة (فوائح الجمال وفوائح الجلال) تحت عنوان «الجمود والخمود في طريق القوم» ما نصه:

«أما الجمود فيكون بعد انطفاء النيران المذمومة، من نار الشهوة وجوع الكلب .. فإذا كان كذلك، برد الداخل والباطن من برد يصعد وآخر ينزل من السماء، فيصير السيار (= الصوفى العارج) كالجمد في البرودة، وهو برد العفو، ويجمد جموداً محموداً غير مذموم، في راحة وخفة وطرب ونشاط، لا تنفعه الثياب الكثيرة ولا البيت الدفيء من ذلك البرد، ولو دخل النار؛ ويظهر حينئذ معنى قوله عليه السلام: اللهم اغسلني بماء الثلج والبرد. والخمود، خمود النار التي وصفناها. والخمود والجمود حالان يتعاقبان معاً، وكلما خمدت النيران جمدت أماكنها، فالموضع لا يخلو عن الشيء وضده؛ وهما حالتان تصطبجان (= السيار) إلى حالة لا حرّ ولا برد، فإنه من الجمود والخمود، يترقى إلى حالة «لا جمود ولا خمود» إذا استخلص من الأركان إلى محض الصفاء» (١٩).

والشار إليه في كلام نجم الدين الكبرى بمحض الصفاء، هو عين ما أشار إليه الجيلاني بفناء الذات في الذات .. وقبل ذلك، نرى نجم الدين وهو يصوغ الحدود الدلالية لمصطلح «الخمود» الذي ظهر لأول مرة عند الجيلاني، ويضيف إليه مصطلح «الجمود» الذي ظهر عند نجم الدين لأول مرة أيضاً؛ فنراه وهو يؤطر دلالة المصطلحين، ليستخدما الصوفية بعد ذلك - كثيراً - في الإطار نفسه .. ومع هذا، فإن عملية تأطير المصطلح - دلالياً - من شأنها تجميد اللغة الصوفية، وبالتالي قصورها عن إمكان التعبير عن الخبرة الصوفية المتنوعة

خمود الجسم، خمود النفس، خمود القلب، خمود الروح.. العلم، علم العلم، المعراج .. الدنيا، الآخرة، الله.. الفقر، فقر الفقر، الفقر عن الفقر.

وفيما لم نذكره من (الفئوية)، تصاعدات أخرى، مثل: النفس (طريق الزاهدين)، القلب (طريق العارفين)، الروح (طريق الواقفين)، ذات الله (محل الأحرار)، الملك (شيطان العالم) للملكوت (شيطان العارف)، الجبروت (شيطان الواقف)، اللقال، السؤال، الرؤية.

والمقام هنا يضيّق عن استعراض الدلالات الصوفية للمفردات السابقة، وبالتالي استكشاف علاقات التوازي المروجي بين اللغة والأحوال الصوفية؛ إذ لكل مفردة مما ذكرناه عالم مستقل من المفاهيم.. ولكل مفردة تاريخها الخاص الذي تشكلت خلاله مفاهيمها. فلننف عند هذا الحد، مؤكدين أن هذه المقالة ما هي إلا مدخل استكشافي لنص مهم، يحتل مكانة خاصة في تطور اللغة الصوفية.. نص كان، إلى وقت قريب، نصاً مجهولاً.

مرة - عند الحلّاج، وما هي تتجلى في غوثية الجيلاني؛ وكلاهما سابق على ابن عربي. لقد طور ابن عربي المسألة، لكنه لم يبتدعها.

تصاعد النص:

هناك ملمح بارز، على مستوى التعامل مع اللغة، يبدو بوضوح في نص (الفئوية)؛ وذلك هو التصاعد المتوالي بين مراتب روحية تدل عليها صياغات لغوية معينة. فإذا كان التصوف بأكمله هو عملية «عروج»، فإن اللغة الصوفية في (الفئوية) سوف تأخذ شكل التصاعد؛ وبهذا تتوازي اللغة مع الأحوال.

وتأخذ عملية التصاعد متواليات ثلاثية في الغالب، وفي بعض الأحيان تقف في المراج الثلاثي العتبات عند مرتبة رابعة. وفي النصوص التي أوردناها فيما سبق، نلاحظ تصاعدياً/ معارج: الناسوت، الملكوت والجبروت، اللاهوت.. الشريعة، الطريقة، الحقيقة..

الهوامش والمراجع :

- (١) الكلاباذي، التعرف للمحب أهل الصوف، تحقيق محمود النوازي (مكتبة الكليات الأزهرية - القاهرة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م)، ص ٣٦ وما بعدها. ويذكر الكلاباذي من هذه الطائفة المبكرة: علي زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق - وهم من آل البيت - وأويس القرني وسلمة بن دينار وصبيّة الغلام ولقارهم بن آدم .. إلخ. والحقيقة أن ما أقر من بعض المذكورين هنا، لا يدخل في نطاق التصوف بمعناه الدقيق، وإنما هي عبارات عامة في التقوى والصلاح، ليس وثائقاً نظرية ما كما هو الحال لدى المتأخرين عليهم.
- (٢) المرجع السابق، ص ٤٧ وما بعدها.. والمذكورون في هذا المقام، أمثال: الحفيد، النوري، زعيم البغداد، ابن عطاء، التهرجوري، وغيرهم. وتقع وفيات هؤلاء خلال الربع الأخير من القرن الثالث والربع الأول من القرن الرابع الهجري.
- (٣) يمكن - بخصوص عبد القادر الجيلاني وأعماله - الرجوع إلى كتابنا: عبد القادر الجيلاني، باز الله الأشهب (دار الجبل - بيروت ١٩٩١).
- (٤) تتناول هذه البيانات اللغة، بالتفصيل، في مقدمة فهرستات مجموعة مخطوطات جامعة الإسكندرية (معهد المخطوطات العربية بالقاهرة ١٩٩٣).
- (٥) مخطوطة الإسكوريال رقم ٧/٤١٧، مخطوطة الظاهرية بدمشق رقم ٦٨٢٤، مخطوطة بلدية الإسكندرية رقم ٣٦٤٧.
- (٦) مخطوطة بلدية الإسكندرية.. نسخة أخرى - رقم ٣٠٢٥ .. والمرسلة شرح مخطوط بعنوان العولية في شرح الفئوية الجبلانية، ولها ترجمة بالتركية قام بها فيض الله الأيوبي ونشرتها دار الطباعة المأمرة باستانبول تحت عنوان: ترجمة الرسالة الفئوية للجيلاني الشهير بغوث الأعظم.
- (٧) مخطوطة الإسكوريال رقم ٧/٤١٧، ورقة ١٥٥.
- (٨) ديوان عبد القادر الجيلاني (إدارة الكتب والمكتبات - مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠) صفحات ٣٥ وما بعدها ٢٠٣ وما بعدها.
- (٩) يؤكد كامل الشبلي في بحثه الرابع الصلة بين التصوف والتشيع أن هذه الأبيات ليست لرهبة، ويورد أمثابت كثيرة على أن الأبيات متأخرة عن زمن رابعة.
- (١٠) هي شطرة شربة من بيت لم يعرف مؤلفه - بنقطة - وقول: المعبر من ذرك الإدرك لإدراك والوقوف في طرق الأخبار لإدراك.

- (١١) راجع دلالة هذا المصطلح في رسالة ابن عربي اصطلاح الصوفية (ص ٢٧) وكتاب الفاشي اصطلاحات الصوفية (ص ١٣٧) .. وقد تناولت سعاد الحكيم هذا المصطلح بشكل مفصل في: المعجم الصوفي، ص ٤٠٠ وما بعدها.
- (١٢) كان أليس القرني، هو أول من اتخذ صورة الغوث الذي به ينفث أمل الأرض ويدخل الناس الجنة في الآخرة بشفاعته (راجع: د. النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ص ٢٥٢ وما بعدها) ثم اتخذ لقب «الثوث» جماعة من كبار الصوفية، أشهرهم «أبو مدني الغوث» أستاذ ابن عربي.
- (١٣) سوف يتكرر السهروردي الإشرقي لفظة «تأكيده» ليشير بها إلى «اللامكانة».
- (١٤) انظر مقالنا المنشور بمجلة الهلال (عدد مارس ١٩٩٢) بعنوان: الحلاج ومحاولة تلجيز اللغة.
- (١٥) السهلي، الثور من كلمات أبي طيفور (= البستاني) نشرة عبد الرحمن بنوري (شملحات الصوفية - بيروت) ص ١٦٢.
- (١٦) انظر نص كلام الجيلاني في كتاب بهجة الأسرار في ترجمة عبد القادر الجيلاني للطنطاوي، ص ٨٦.
- (١٧) على ضوء الدلالة الاصلاحية للفظ (الفقر) عند الصوفية، يمكن فهم ما اقترن به من ألفاظ مثل «كثرة العيال» التي صارت دلل على قدرة الصوفي - في مقام القطبية - على التصرف في الكون بمقتضى الأمر الإلهي «كن»، وقد ورد في الحديث الشريف: «الخلق عيال لله!!».
- (١٨) التلمساني، اللؤلؤان، بتحقيقنا مؤسسة أنصار اليوم (١٩٩٠) الجزء الأول، ص ٢٣٥.
- (١٩) نجم الدين كبرى: فوائج الجمال وفوايح الجلال، بتحقيقنا (دار سعاد الصباح ١٩٩٣) ص ٢١٨، ٢١٩.
- (٢٠) سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جنجلة (المؤسسة الجامعية - بيروت ١٩٩١) ص ٨٤.



بنائيات البخل

فى نواذر البخلاء *

ندوى مالطى دوجلاس



ذلك إعادة تحديد مفهوم الوظيفة عند هروپ، بما يجعل منها علاقة بينة بين الفعل والدور.

ولما كانت المورفولوجيا سلسلة من الوظائف فإن ما نبحث عنه، فعلا، فى النواذر هو الفعل / الدور لبخل الفعل / البخل. وتتحدد الفئة المورفولوجية حسب الطابع الوظيفى الذى تنطوى عليه النادرة، ولا يرجع ذلك التحديد إلى أى فعل (بالمعنى المتداول) كامن فى النواذر، فما سوف نتيبنه هو أن أهم ما يحدد فئة النواذر هو الفعل الذى يعرف دور الشخصية.

نادرة «الشيء» The object Anecdote

لقد أظهر التحليل الوظيفى وجود أنساق مورفولوجية متكررة مما يسمح بتعريف نواذر الجاحظ وتصنيفها وفقاً لفئات مورفولوجية morphological. وأهم هذه النواذر ما نطلق عليه فئة «الشيء» وهى تشكل العدد الأكبر من النواذر، إذ يصل عددها إلى تسع

يتألف جانب كبير من كتاب (البخلاء) للجاحظ من النواذر. والنواذر وحدات أدبية مستقلة بذاتها. ولكى نطبق على هذه الوحدات المنهج التحليلى للمنظومة الصغيرة micropoetic فإن علينا تناول الوحدات بمعزل عن محيطها المباشر، فى البداية على الأقل. ولكن على النحو الذى يتناول فيه التحليل البنىوى هذه الوحدات بوصفها جزءاً من مجموعة كاملة، خاصة أن كتاب (البخلاء) للجاحظ. يحتوى كمّاً هائلاً من النواذر.

ويمكننا تعريف نادرة البخلاء بوصفها وحدة سردية، مستقلة، تنطوى على فعل أو حدث، يكشف عن خاصية البخل عند شخص أو مجموعة من الأشخاص أو جماعة أو فئة من الناس، قد يكون لها وجود تاريخى، وتجمع بينها خاصية البخل.

وعند فحص هذا التعريف يبين لنا أنه يقوم على فعل يحدد دوراً يحدد، بدوره، هذا الفعل. ويترتب على

* ترجمة مارى بيريز عبد المسيح.

ومبعين نادرة. وتتضمن تلك النواذر استخدام - أو سوء استخدام - شيء بأسلوب غير عادى، أو بعناية فائقة حرصاً عليه. والنادرة التالية توضح هذه اللغة:

«وكان إذا فرغ من أكل الرأس عمد إلى القمح وإلى اللحين فوضعه بقرب بهوت النمل والذئ، فإذا اجتمعن فيه أخذه فففضه فى طست فيها ماء، فلا يزال يعيد ذلك فى تلك المواضع، حتى يقلع أصل النمل والذئ من داره، فإذا فرغ من ذلك ألقاه فى الحطب، ليقود به سائر الحطب» (ص ٩٩).

إن الفعل الرئيسى فى هذه النادرة التى تظهر بخل ابن عبد الرحمن هو الاستخدام غير العادى للرأس؛ فالدافع هنا هو الرغبة فى التوفير. ولكن لا يتحمل لنا الفعل الذى يتضمن وظيفة على هذا الشكل دائماً فى نادرة الشيء. فيروى لنا الجاحظ نادرة أخرى:

«وأما أبو محمد الخزامى، عبد الله بن كاسب، كاتب موسى وكاتب داود بن أبى داود، فإنه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله. وكان له فى البخل كلام، وهو أحد من ينصره ويفضله، ويحتج له، ويدعو إليه.

وإنه رأى مرة فى تشرين الأول، وقد بكر البرد شيئاً، فلبست كساء لى قومسيا خفيفاً، قد نيل منه. فقال لى: ما أقبح السرف بالعاقل، وأسمج الجهل بالحكيم. ما ظننت أن إهمال النفس، وسوء السياسة، بلغ بك ما أرى. قلت: ولئى شيء أتكرت منا منذ اليوم، وما كان هذا قولك فيما بالأمس؟ فقال: لبسك هذا الكساء قبل أوانه. قلت: قد حدث من البرد بمقداره ولو كان هذا البرد الحادث فى تموز وآب، لكان إيانا لهذا الكساء. قال: إن كان ذلك كذلك، فاجعل، بدل هذه الميظنة،

جبة محشوة، فإنها تقوم هذا المقام، وتكون قد خرجت من الخطأ. فأما لبس الصوف اليوم، فهو غير جائز. قلت: ولم؟ قال: لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويسكن فى خخله، فإذا أطر الناس، وغذى الهواء وابتل كل شيء، ابتل ذلك الغبار. وإنما الغبار تراب، إلا أنه لباب التراب. وهو مالح، وينقبض عند ذلك عليه الكساء ويتكرش، لأنه صوف، فتتضم أجزأؤه عليه. فيأكله أكل القادح، ويعمل فيه عمل السوس، ولهو أسرع فيه من الأرضة فى الجذوع النجارية. ولكن آخر لبسه، حتى إذا مطر الناس، وسكن الغبار، وتلبس التراب، وحط المطر ما كان فى الهواء من الغبار، وغسله، وصفاه، فالبسه حينئذ على بركة الله» (ص ٥٧ - ٥٨).

فمن بين الأفعال المتعددة فى هذه النادرة علينا بتمييز واحد منهم، وهو الفعل الذى يظهر بخل الخزامى. هذا الفعل هو التوصية الخاصة بكيفية استخدام الكساء الصوفى. وفى الواقع، فإن ما يخصنا هنا ليس فعل التوصية بل مضمونها. وإذا تأملنا فعل التوصية بمعزل عن الذى يوصى به فإن الفعل يكتسب قيمة أخلاقية محايدة. ولكن محتواه يبين لنا أن الموصى بخيل، على نحو يجعل الوظيفة مقترنة بالفعل الموصى به. وبالطبع يقع هذا الفعل فى فئة «الشيء»، وهى الفئة التى تنسب إليها النادرة.

ويتبين لنا أن الوظيفة لا تكون بالضرورة هى الفعل الوحيد الذى يؤدى فى النادرة (وهى هنا تتمثل فى فعل التوصية) مما يقتضى اختزال الأفعال الأخرى أو حصر مهمتها فى إطار الأدوات البلاغية التى تقيد التعريف فحسب، فلا يتطلب الأمر أن تتطابق الوظيفة مع السرد الروائى.

على وظيفة واحدة ولكن إلى انفصال تلك الوظيفة عن أية علاقات متداخلة بين الأشخاص، فالفعل / الوظيفة في نادرة «الشيء» ينقل لنا خاصية البخل عبر طبيعة الفعل ذاته. ولا يلزم لإيجاز هذه الوظيفة سوى وجود البخيل أو الشيء المستخدم أو الذى يساء استخدامه. ومن ثم يمكننا تناول الفعل إما بمعزل عن السرد الروائى أو بالرجوع إليه. وقد يكون هذا فعلاً موصى به أو متضمناً فى السرد الروائى.

ولا تتطلب البنية فى نادرة «الشيء» سوى وجود البخيل بمفرده، ولكن هناك الكثير من النواذر التى تتضمن وجود أشخاص آخرين معه.

قد يكون أولئك الأشخاص من متلقى النصيحة/ الرصية (كما حدث فى نادرة الكساء الصوفى) أو شهود عيان يمثلون جزءاً من خلفية الحدث الذى يتفاعل معه البخيل نادرة «زقاق دس». ومن جهة أخرى، يمكن أن يعد هؤلاء من مستقبلى فعل البخل ذاته (أى المفعول به بالمعنى النحوى) فيقع عليهم فعل البخل. ولكن النواذر تطرح بعض الإشكالات الخاصة بتعريف أنماطها المورفولوجية، كما يتضح فى المثال التالى:

«وقال أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: دعانا جار لنا، فاطمنا تماًراً وسمن سلاء، ونحن على خوان ليس عليه إلا ما ذكرت، والخراساني معنا يأكل، فرأيت يقطر السمن على الخوان حتى أكثر من ذلك، فقلت لرجل إلى جنتي: ما لأبى فلان يضع سمن القوم، ويسئ المؤاكلة، ويغرف فوق الحق؟ قال: وما عرفت علته؟ قلت: لا والله. قال: الخوان خوانه، فهو يريد أن يسمه، ليكون كالديغ له. ولقد طلق امرأته، وهى أم أولاده، لأنه رآها غسلت خواناً له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته» (ص ٢٩).

يضاف إلى ذلك، أن تأدية الفعل / الوظيفة لم يتم فى النادرة السابقة بل يظل فى مجال التقوى لأنه فعل موصى به. وينطبق النمط السردى للتوصية على نواذر أخرى تتبع فئة «الشيء». وقد أوصى البخلاء بأفعال عديدة من مثل تناول البقول، وتبيل الطعام بماء الزيتون (ص ١٣٣) وكيفية العناية بالمصاييح (ص ٢٤ - ٢٥).

وعلاوة على ذلك قد تكون الأفعال فى تلك النواذر إما ممتدة أو غير ممتدة. فالاستخدام الغريب للرأس مثلاً رأينا فى المثال السابق يعد فعلاً متاهياً/ محنوداً يؤدي بمرور الزمن محدّد حتى وإن امتد ذلك لبضع ساعات. أما التوصية بالكف عن اكتساء القومس الصوفى فهو فعل ممتد. ولدينا مثال واضح للفعل الممتد فى النادرة التالية:

«قال سجادة، وهو أبو سعيد سجادة: ناس من المرازقة إذا لبسوا الخفاف فى الستة الأشهر التى لا يتزعجون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقداسهم ثلاثة أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر، مخافة أن تنجد نعال خفافهم أو تنقب» (ص ٣٣).

ويوضح لنا المثال السابق أن الفعل يمكن أن يكون اعتيادياً أحياناً، ويعنى ذلك أن الفعل قد يقع فى الماضى وفى المستقبل على السواء. وبالنسبة، فإن الأفعال المعتادة قد تكون متصلة أو غير متصلة، ومن المنطقي ألا تكون الأفعال الموصى بها أفعالاً معتادة. وتبين لنا بعض النواذر كيف يخالف البخيل ما عهدناه عليه، كالحال مع الخزامى، البخيل الذى وهب الهدايا التى أثنى إلى ضيوفه.

وإن كنا نلمس لبونة فى معالجة الفعل فإن ذلك يرجع إلى بساطة البنية المورفولوجية لنادرة «الشيء»، ولا يرجع السبب فى هذه اللبونة إلى اقتصاد تلك النواذر

القميمص الأول. ورفت كساءها وليسته، حتى صارت لا تلبس إلا المرفو، وذهب جميع الكساء» (ص ٤١).

ويتبين لنا من تلك النوادر التى أسلفنا ذكرها، أن الفعل الذى يولد الوظيفة، سواء كان تخيليا اعتياديا، اعتياديا أو موصى به، متناصا أو ممتدا، يتضمن دائما القيام بعمل شيء ما بقصد التوفير، حتى لو كان توفيراً ضئيلاً. وهناك نادران فى كتاب الجاحظ لا تهتمان بعملية التوفير ذاتها بل تهتمان بتعلق البخل بالشئ، إذ يروى لنا عن شخص وصل به البخل إلى أقصى حد، فإذا حصل على درهم أخذ يناجيه ويقسم على أنه لن يفلت من يده. وليست القضية، هنا، متعلقة باستخدام أو سوء استخدام الشئ. ولكن التمييز المورفولوجى يرجع إلى تمسك هذا الشخص بالشئ إلى درجة أنه يناجيه ويقسم ألا يفرط فيه، فالدافع وراء البخل هو التعلق العاطفى بالشئ. ويمكننا أن نفهم هذا التعلق البالغ بوصفه موازياً نفسياً للأفعال المعتادة فى فئة «الشئ».

والخلاصة أن الأشياء التى يدور حولها فعل البخل تتضمن عناصر متعددة. وأكثر هذه العناصر عدداً هى التى تتصل بالطعام، وتمثل حوالى ٤٥٪ من المجموع الكلى. ويظهر الطعام فى شكل خبز، أو طعام مطهو، تمر أو حبوب. وبلى الطعام الملبس، فى هذه الفئة المورفولوجية، حيث يشكل ١٥٪ من المجموع الكلى، ويتضمن الأحذية، والخف، والكساء أو القمصان. أما الأربعون فى المائة المتبقية فتكون من عدة أشياء بقدر لا يذكر، كالزيت والمال، حيث يشتمل كل منها على سبعة فى المائة من المجموع الكلى. وهناك أشياء أخرى يمكن أن تجدها مرة واحدة كالصابون، أو مرتين كالماء.

وعلىنا أن نتدارك سمة أخرى لفئة «الشئ» وهى كيفية توزيع نوادره فى كتاب الجاحظ؛ فمعظم النوادر التى تتبع هذه الفئة موزعة على كل أجزاء الكتاب.

ويتضح من هذه الحكاية أن قطر السمن إنما هو - فعل يمثل وظيفة. وقد يقال إن المضيف يعد الضحية لهذا الفعل حيث استهلك الضيف سمنه. ومن ثم يمكننا تصنيف النادرة فى فئة مورفولوجية مختلفة، هى فئة الأداة/ الضحية التى سوف نتناولها فيما بعد. ومع ذلك، فإن المثال السابق وغيره يظل ينتمى إلى فئة «الشئ» بالمثل، فلو أننا فحصنا الصفة التى تجعل من هذا الفعل مثلاً للبخل فإننا نتبين ما هو أهم من مجرد استهلاك سمن المضيف، ويتضح لنا مدى مبالغة البخل فى استخدام السمن لينسم به خواته. ومن جهة أخرى، لا يمثل السمن المهدر قيمة كبيرة، خاصة إذا قيست بما أنفقته المضيف لاجتلاب الثمر والسمن، مما يدل على أن المضيف لم يتدمر مما أنفقته. ولكن ما يميز الفعل هنا هو اهتمام الضيف البالغ بتدسيم خواته حتى إنه يرفض غسله بالماء الساخن. ومن الملاحظة الأخيرة يتبين لنا أن الفعل / الوظيفة يقع فى فئة «الشئ»، واستخدام الجاحظ هنا لوظيفة «الشئ» يماثل الاستخدام نفسه فى «زقاق ديس». ولو نظرنا إلى هذا السياق، من المنظور الأدبى، وجدنا أنه يخلق عنصراً تشويقياً ويعد تنويعاً على الدور الذى يقوم به البخل.

أما نادرة السمن فهى توضح عنصراً مهماً فى فئة «الشئ»، أو ما قد نطلق عليه الاستخدام الخيالى فى مقابل الاستخدام العادى للشئ. فلم يكن المقصود من الشئ الاستخدام الخيالى (أو عدم الاستخدام). ولدينا أمثلة لهذه السمة الخيالية فى نادرة السمن ونادرة الكساء الصوفى ونادرة الرأس، حيث يتضمن الاستخدام العادى (أو عدم الاستخدام) بعض المبالغة فى الاستخدام الطبيعى للشئ. ويتضح لنا ذلك فى النادرة التى تحكى عن ليلى الناعطية:

«وأما ليلى الناعطية، صاحبة الغالبة من الشيعة، فإنها ما زالت ترقع قميصا لها وتلبسه، حتى صار القميمص الرقاع، وذهب

بقناعه، وابتدأ مساعته فكان له أنكر. فقال:
«لعله يكون قد أتى من قبل العمامة». فنزعها
ثم انتسب، وجدد مساعته، فوجده أشد ما
كان له إنكاراً. قال: «فلعله أتى من قبل
القلنسوة». وعلم المروزي أنه لم يبق شيء
يتعلق به للتخافل والتجناهل، فقال:
«لخرجت من جلدك لم أعرفك»: ترجمة
هذا الكلام بالفارسية: «أكرز پوست بارون
بیای تشنستم» (ص ٢٧ - ٢٧).

ولكى تبين الأفعال التي تمثل الوظيفة في هذه
النادرة الطويلة علينا بتلخيص الأحداث الرئيسية بها.
فالعراقي يحسن استقبال صديقه المروزي أثناء رحلته.
وبالتالي فالمروزي يعد صديقه بمعاملة بالمثل إن هو جاء
لزيارته. وتحين العراقي الفرصة للذهاب إلى مرو، فدخل
إلى منزل المروزي. ويرفض صديقه التعرف عليه برغم
كل ما يسلله ليكشف عن هويته، بل يتجاسر المروزي
ويصرح بأنه لن يتعرف عليه. والأحداث الجوهرية في
هذه النادرة هي: أن العراقي يدخل إلى دار المروزي ويرغم
كل ما يفعله فالمروزي لا يتعرف عليه. وقد كان على
المروزي التزام اجتماعي باستضافة صديقه في بيته وتقديم
ما يستطيع له. ولكن يرفض التعرف لينكر عليه حق
استضافته، كما يلجأ إلى الحيلة كي لا يتعرف عليه.
وبهذا تكون الوظيفتان، من فئة «الكرم»، أو طلب
الضيافة أولاً، وتجنبها دون رفضها ثانياً.

وما يسترعى انتباهنا في هذه الحكاية، كما يحدث
في غيرها من النوار التي تختص بالكرم، هو أن الرفض
محظور حظراً تاماً. وتجنبه المضيف البخيل كالعامة.
ولكن لا بد من تأكيد أن مجرد وجود المضيف وضيوفه لا
يكفي لتصنيف النادرة من فئة «الكرم»، إذ يستلزم ذلك
وجود سلسلة من الوظائف التي سبق طرحها. وسوف
تقابلنا بعض النوار التي تتضمن وجود مضيف وضيوفه

وهناك جزء واحد يقتصر على نوار «الشيء». ويسمى
هذا الجزء «قصة أهل البصرة من المسجلين»، وهو
يحكي عن ناس اجتمعوا في المسجد لسرد بعض نوار
البلاء التي يمدحونها بشكل مباشر أو غير مباشر. ولأن
كل هذه النوار تشير إلى «الشيء» فإنها تنتمي إلى فئة.
نادرة الكرم:

إذا كانت نادرة «الشيء» تدور حول وظيفة واحدة
فإن ذلك لا ينطبق على فئات النوار الأخرى، فالفئة
الثانية، وهي فئة «الكرم»، تحتوي مورفولوجيا أكثر
تركيباً، تمثل سلسلة متعاقبة لوظيفتين. وتشمل هذه
المجموعة أربعاً وخمسين نادرة (أي ٢٢٪ من المجموع)،
وتعدنا النادرة التالية بوظيفتين:

«ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من
مشيختنا على وجه الدهر، وذلك: أن رجلاً
من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتجر، وينزل
على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه
مؤوته. ثم كان كثيراً ما يقول لذلك العراقي:
«ليت أتى قد رأيتك بمرو، حتى أكافئك،
لتقديم إحسانك، وما تجدد لي من البر في
كل مرة. فأما هنا فقد أغناك الله عني».

قال: ففرضت لذلك العراقي، بعد دهر طويل،
حاجة في تلك الناحية، فكان مما هون عليه
مكابدة السفر، وحشة الاغتراب مكان
المروزي هناك. فلما قدم مضى نحوه في ثياب
سفره، وفي عمامته وقلنسوته وركائه، ليحيط
رحله عنده، كما يصنع الرجل بشقته،
وموضع أنسه. فلما وجده قاعداً في أصحابه
أكب عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل
عنه سؤال من رآه قط. قال العراقي في نفسه:
«لعل إنكاره إياي لمكان القناع» قسري

يأتينا من النادرة الخاصة بموسى بن جنح الذى كان يقدم طبقا يستطيع المرء أن يحصى حبات الأرز التى به. وهناك بخيل آخر كان يقدم خبزاً صغيراً للضيف ويوصى الخباز ألا يقره من النار «إلا بقدر ما يصير العجين رغيفاً، وبقدر ما يتماسك فقط». وفى الحلقة (٥) قد تكون الطيبات وفيرة ولكن ذات نوعية سيئة، فتتكسر السلسلة كما نرى فى النادرة التى يظهر فيها البخيل بحالته المريبة.

أما الحلقة الأخيرة من السلسلة، فهى الحلقة السادسة التى يحاول فيها البخيل - بشكل ما - أن يحافظ على طيباته من الاستهلاك؛ فالانكسار الذى يصيب السلسلة فى هذه المرحلة يتطلب اصطناع حيلة ما حتى لو كان الطعام يقدم بكميات وفيرة ونوعية جيدة. وخير مثال على ذلك المضيف الذى أمر خادمه بنشر بعض الذباب على الطعام ليعافه الضيوف. وليس من الضرورة أن تكون الحيلة المثبتة ذات وقع مادمى. فقد يحاول البخيل أن يفسد المناخ العاطفى، حتى يستحيل على الآخرين تناول الطعام، ذلك بتشجيع الضيوف على الامتناع عن الأكل كما حدث حين طلب أحد المضيفين من ضيفه أن يجهز على الجرحى ولا يتعرض للأصحاء، بقول:

«أعرض للدجاجة التى قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، فأما الصحيح فلا تعرض له. وكذلك الرغيف الذى قد نيل منه وأصابه بعض المرق».

وقد يبدو أن التطور المنطقي فى سلسلة الكرم قد يستدعى توفر حلقات السلسلة كافة إلى أن يبلغ حلقة الانكسار، ولكن السرد الروائى لا يقتضى توفر كل تلك الحلقات. وبعبارة أخرى، إذا كان الانكسار فى سلسلة المضيفية يحدث فى الحلقة السادسة، مثلاً، فإن السرد الروائى لا يستلزم المراحل الخمس الأخرى بالضرورة. إذ

ولكن وظائفها تعمل على تصنيفها فى فئات مورفولوجية مختلفة.

وبشكل ما، فإن فعل الكرم يمكن أن يمثل أولاً تعريف الطلب الذى استجد، وثانياً استيفاء هذا الطلب. وهناك سلسلة من الأحداث والظروف اللازمة التى تدفع المضيف إلى القيام برأجه نحو الضيف. وعلى البخيل أن يكسر السلسلة عند إحدى الحلقات دون التصريح بالرفض، ومن لم، يمكن وصف كل نادرة وفقاً للحلقة التى انكسرت عندها السلسلة، أو وفقاً لمرحلة ما فى سلسلة الأحداث الافتراضية التى تتخذ فيها الوظيفة الثانية مظهرها آخر للفعل. وفيما يلى التسلسل المتبع للأحداث:

- ١ - طلب ضمنى أو صريح.
- ٢ - المضيف يتعرف الطلب.
- ٣ - المضيف يتعرف ما يعنيه هذا الطلب وإن كان يتضمن اللبس أو المألوى أو كليهما.
- ٤ - الطيبات (الطعام غالباً) تقدم بكمية وفيرة.
- ٥ - الطيبات التى تقدم ذات نوعية جيدة وقد أحسن إعدادها.
- ٦ - توفير المناخ الملائم لتناول الطيبات.

وتتكسر السلسلة فى بعض النوازل فى كل الحلقات، ما عدا الحلقة الأولى بالطبع. أما انكسار السلسلة عند (رقم ٢) فيتمثل فى نادرة المروزي التى سبق ذكرها، حيث لا يتم التعرف على الضيف. وهى ظاهرة تتكرر فى نادرة أخرى، قد يبدو على السطح أنها تختلف تماماً عن نادرة المروزي ولكنها تماثل معها فى البنية.

أما فى حالة محمد بن أبى المؤمل فقد كان «كثيراً ما يمسك الخلال بيده، ليولم الداخل عليه من غذائه». ويتضمن الانكسار فى الحلقة الرابعة تقديم البخيل لكميات غير كافية من الطعام. وخير مثال على ذلك

مع إقصاء الطعام. وفي هذه الحالة، يشير أسلوب الإقصاء إلى أن الموقف غير طبيعي.

وهناك نادرة أخرى تدور حول الكرم بخصائصه المعتادة التي تفترض للطعام والمأوى، وهي نادرة محفوظة النقاش التي تشير إلى المأكّل والمأوى، والتي نتساءل معها حول ما إذا كانت الحلقة قد انكسرت بالفعل أم لم تنكسر، فالمشكلة في النادرة ليست في استهلاك الأكل. إن البخل لم ينجح في أن يمنع الضيف من الاستمتاع بالأكل، وفشلت حيلته التي أثارت ضحك الجاحظ. هذه السمة الجديدة في النادرة تربطها بفئة أخرى، هي نادرة «البخل» = الضحية التي سوف نتناولها فيما بعد.

وتبين مما سبق، أنه من الجائز أن تظهر نادرة الكرم في سلاسل عدة. ولكن حين تختلف السلاسل فهي تنكسر دائماً. ويتحتم حدوث ذلك لأن الموقف لا يستدعي رفض المضيف. ومع ذلك، فقد رأينا، أن المضيف قد يدعو الضيف في بعض الحالات. ويأتي الانكسار في السلسلة بحيلة لا يتحقق بدونها. وينطوي هذا الانكسار على الوظيفة الثانية التي أشرنا إليها من قبل وهي رفض المضيف دون التصريح بذلك. وبما أن ذلك لا يتحقق إلا بالحيلة، فالوظيفة الثانية يجب أن تضمن في الحيلة. وفي بعض الحالات، كما أشرنا من قبل، يقتصر النص على الحيلة، حيث تشكل الوظيفة الأولى جزءاً من سرد روائي مفهوم ضمناً. فالحيلة/ الوظيفة هي الجزء الوحيد من السرد الروائي الذي يبنى التعبير عنه بلاغياً ولا وجود لنادرة الكرم دونها.

وهكذا، فإن النادر التي تدور حول فئة «الكرم» لا تختلف عن تلك التي تتبع فئة «الشيء»، من حيث إنها تدور حول حيلة. وتشكل هاتان الفئتان معاً ما يزيد عن نصف مجموعة النادر (54,7%) ويكاد ينصب اهتمامها على الطعام فقط.

يتم التسليم، في هذه الحالة، بوجود الأفعال التي أدت إلى وجود الحلقة السادسة. ففي حالة البخل الذي طلب من خادمه نثر الذباب على الأكل يقع الانكسار في الحلقة السادسة. ولكن السرد الروائي يتم إختزاله، في هذه الحالة، ليتركز على المضيف الذي يحث خادمه على نثر الذباب على الطعام كي يحافه الضيوف. ولكن هذا الفعل الذي يولد وظيفة - وهو افتعال الحيلة للإبقاء على الطعام - لن يفهم معناه إلا إذا سلمنا بوجود الخطوات المنطقية كافة، في موقف الكرم: وهو الطلب الذي يفرض على المضيف، وتصرفه هذا الطلب الذي يعنى الطعام في هذا الصدد وتقديمه بكميات وفيرة ونوعية جيدة. إن هذا السياق حتى لو لم يذكر في السرد الروائي فإن القارئ يفترضه على نحو ضيف معنى إلى حلقة الانكسار. وقد يبدو أن فعل الكرم، مما سبق ذكره، يمكن اعتباره فعلاً مجرداً يشتمل على تقديم ما طلب من الطعام والخدمات، ويقتصر على مجرد توفير وجبة جيدة، وهذا هو الحال في معظم النادر. ولكن الكرم قد يحتوي غير ذلك من الأغراض والخدمات ففي نادرة المروزي السابق ذكرها، يتضح لنا أن العراقي لم يكن يتوقع وجبة هنيئة فحسب، بل مكاناً مريحاً يمضي فيه ليلته. ونحن نشير هنا إلى إمكان وجود سلاسل متعددة. ولكننا تبين الخدمات التي ينكرها للمضيف بمتابعة تطور النادرة وفقاً لسلسلة ما.

ففي نادرة المروزي نلمس حاجته للمأوى لأنه اجتاز رحلة طويلة. وكذلك الأمر في نادرة جبل، حيث يبين لنا بجلاء أنه بحاجة إلى مأوى. وهو عندما يلتفت نظر البخل إلى أن مطلبه يقتصر على المأوى، وأنه ثمل من الشراب، وشيعة من الطعام (ص ٤٢) فإن ذلك يضاعف من بشاعة البخل عند امتناعه عن واجبه لأن الضيف لا يطلب الطعام. ففي هذه النادرة، كما في نادرة المروزي، هناك انكسار مبكر في السلسلة.

ولكن قد يحدث الانكسار في مرحلة متطورة من السلسلة، كما يحدث في نادرة أخرى تركز على المأوى

نادرة الأداة/ الضحية:

أما الفئة الثالثة التي نتناولها، فنطلق عليها فئة «الأداة/ الضحية» وتشمل إحدى وستين نادرة (٢٥٪ من المجموع الكلى). ونستطيع أن نستمد تلك الوظيفة من نادرة على الأسوارى الذى جلس مع عيسى بن سلمان لكل سمكة فائقة السمن، ففي هذه النادرة استلب على اللقمة من يد جاره، ويحرم الآخر من طعامه، كى يرجع بالفائدة على نفسه. بعبارة أخرى، ينتقل الطعام من شخص إلى آخر. ففي هذه الفئة، تكمن الوظيفة فى الفعل الذى يحدد انتقال القيمة، فالأداة فى المثال، السابق هو على البخيل الذى يحقق مكاسب على حساب الضحية، أو الشخص الثانى الذى استلب منه الطعام. وبرغم أن تلك النادرة تدور فى إطار الكرم، فإن هناك عدة ضيوف يتناولون الطعام من منزل مضيف. ومن ثم فهي لا تعد نادرة «كرم» لأنها تظهر الوظيفة المورفولوجية «للأداة/ الضحية» وليس «الكرم».

يمكن لوظيفة «الأداة/ الضحية» أن تتمثل فى أفعال مختلفة، فى إطار «الكرم». وتعرف ذلك من نادرة الكندى التى نقول:

«كان الكندى لا يزال يقول للسكان، وربما قال للجار: «إن فى الدار امرأة بها حمل، والوحى ربما أسقطت من ربح القدر الطيبة. فإذا طبخهم، فردوا شهوتها، ولو بفرقة أو لعة، فإن النفس يردها السيسر. فإن لم تفعل ذلك، بعد إعلامى إياك، فكفارتك إن أسقطت غرة: عبد أو أمة، ألزمت ذلك نفسك أم أبيت». قال: فكان ربما يوافى إلى منزله من قصاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يغفل ويتغافل. وكان الكندى يقول لعياله: أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان». (ص ٧٥).

والفعل الذى يقوم به الكندى هنا الأكل من طبخ السكان والجيران، وهو فعل يؤدي إلى تحول القيمة من السكان، فيصبح الفاعل هو «الأداة» والسكان «الضحايا». ويتكرر هذا النمط فى نادرة أخرى عن بخيل خلف له والده المتوفى ألفى ألف درهم وستمائة ألف درهم ومائة وأربعين ديناراً (ص ٤٣)، لكنه «كان لا يفارق منازل إخوانه»، من أصحاب الثرف الذين كانوا يدلونه ويفكهونه ويحكمونه، «ولم يشكوا أنه سيدعوهم مرة، وأن يجعلوا بيته زهرة ونشوة، فلما طال تغافله، وطالت مدافقته، وعرضوا له بذلك فتغافل».

وقد لا يقصد فعل البخيل من فئة «الأداة/ الضحية» الضيوف والأغراب بالضرورة، فقد يتجه صوب أفراد العائلة أو الخدم، كما يحدث فى نادرة العنبرى. وأهم ما يميز فئة «الأداة/ الضحية» هو أنها تنحو نحو الإشارة إلى المال والعلاقات التجارية.

وتأتى مرحلة ثانية لفئة «الأداة/ الضحية» تنبى على النمط الوظيفى نفسه (ولنتذكر أن الوظيفة هى علاقة عمل/ دور) ولكنها تعرض أفعالا مختلفة، بحيث توفر لنا خصائص فئة أخرى. ففي نادرة «الأداة/ الضحية» السالف ذكرها تنزع الأفعال نحو الإيجابية، حيث يحرم البخيل ضحيته من واحدة من الأطياب، بل ينتزعها من يده فى حالات أقسى. وفى حين تظل الأدوار بلا اختلاف فى المرحلة الثانية لنوادر «الأداة/ الضحية»، فإن طبيعة الفعل تتغير من الإيجابية إلى السلبية. فالبخيل لا ينتزع شيئا من الضحية، ولكنه يقوم بفعل سلبي حيث يرفض (أو يتجنب) العطاء، كما يتجنب المشاركة أو الإقراض .. إلخ. ويسد فى بعض الأحيان أنه من الصعب التمييز الدقيق بين الأفعال السلبية والإيجابية؛ فالعنبرى على سبيل المثال، يمكن اتهامه باقتراف فعل إيجابي بالتهامه التمر بكمله، أو بفعل سلبي، لأنه لم يعط التمر كاملا للمخادمة. من هذا المنطلق، يمكننا أن نتتبع سلسلة متصلة من الأفعال التى

الأخيرة في المرحلة الثانية لفئة «الأداة/ الضحية» التي ذكرناها. وبرغم التماثل الشديد بين الفئتين فإن الشكل والوظيفة مختلفان، مما يحتم علينا تناولها على أنها فئة مستقلة، ونسميها «الفئة الجماعية» لأن وظيفتها لا تتمثل سوى في سياق جماعي. والمثال التالي خير شارح لها:

«وزعم أصحابنا أن خراسانية تراقفوا في منزل، وصبروا على الاتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم أنهم تناهذوا وبخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم وأن يدخل في العزم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمندبل، ولا يزال ولا يزالون كذلك، إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفأه أطلقوا عينه» (ص ٢٤).

ففي هذه النادرة تتوزع وظيفة البخل على المجموعة كاملة، فالكل أداة وضحية في آن. فالرجل الذي يرفض أن يعينهم نعهده بخيلا وأداة للبخل برفضه. وباقي أفراد الجماعة بخلاء أيضا لأنهم شدوا عينه بمندبل، حتى لا يرى ضوء المصباح، ومن ثم يغدو الضحية. فالوظيفة هنا، وهي في حيز الفعل، تعد هجوما ودفاعا آتيا ترتكبه مجموعة من البخلاء، يسعون إلى مضاعفة وبهم على حساب شركائهم. وإذا نظرنا إلى الوظيفة من حيث هي علاقة فعل/ دور، فإن المشتركين في النادرة جميعا يصبحون بخلاء، ويعد كل بخل أداة وضحية معا.

هذا الفعل الذي يتسم بالجماعية، والمساواة والآية، يتجلى لنا بوضوح في أمثلة أخرى تؤكد الطابع المورفولوجي لهذه الفئة.

ويمكننا القول إن هذا الطابع يتكون اعتمادا على خصائص البخل ودوره الذي تشكل في فئة «الأداة/ الضحية»، وتستخدم في أحد المواقف التي يكون فيها كل الشخصيات من البخلاء. ويضطرهم ذلك إلى أن

تتسم بالإيجابية التامة وتعيقها أفعال تتسم بالسلبية التامة. ومع ذلك، ففي نادرة العنبري يبدو فعل الحرمان حقيقيا ملموسا مباشرا، كذلك الكسب العائد على البخل، كما أن الضحية محددة. ولكن قد تتزايد المعالم السلبية للفعل في نوارد المرحلة الثانية.

ولكن من ناحية أخرى، نجد نوارد ذات طابع مختلف، حيث الفعل فعل سلبي لأن البخل يرفض إعارة مقلاته. وإذا كان وراء هذا الرفض عذر، فسرعان ما يتجدد العذر عند المواجهة. وفي مثال آخر، يعدد الأصمعي الأسباب التي يرفض بسببها «الاستقراض والاستفراض» (ص ١٨٤ - ١٨٦). ومن بين ما قاله لمن جاء يقترض منه: «لو وهبت لك درهما واحدا، لفشتحت على مالي بابا لا تسده الجبال والرمال» (ص ١٨٦).

ومن هذه الأمثلة، يأتي الرفض مباشرا وأكثر مباشرة مما يمكن تقيله في نوارد «الكرم»، فليس هناك مجال له عندما يحين الرفض. بل إنه يحدث في بعض الأحيان، أن لا يتطلب الأمر رفضا إيجابيا لطلب محدد، على نحو ما نرى في إحدى النوارد، حيث نسمع عن بخيل «يفرط في إظهار البشر ويجعل البشر وقاية دون ماله. وكان يعلم أنه إن جمع بين المنع والكبر قتل» (ص ١٢٢).

ففي هذه النادرة أصبح الرفض دافعا لعدم العطاء، ولا يظهر الضحايا في السرد الروائي. ومن الأمثلة، بين لنا أن الطعام لا يزال محط اهتمام البخل، وهو يمثل نصف عدد النوارد الخاصة «بالأداة/ الضحية» تقريبا. أما المال الذي يظهر لأول مرة بشكل كمي في هذه الفئة فنجده في ما يزيد عن ثلث النوارد. وعلينا أن نضيف أن نوارد «الأداة/ الضحية» موزعة بالتساوي على الكتاب.

النادرة «الجماعية»:

هناك فئة صغيرة من النوارد - يصل مجموعها إلى خمس - تتشابه في طبيعتها وأهدافها الوظيفية مع الأمثلة

يصيروا أدوات وضحايا في وقت واحد، نتيجة طبيعتهم والظروف المحيطة بهم.

والخاصية الأخرى التي تميز تلك النواذر الخمس هي أنها توجد جميعاً في فصل «أهل خراسان» من كتاب (البخلاء). ويبدو ذلك منطقياً لأنه عند البدء بالإشارة إلى جماعة من الناس يتمتعون بصفة البخل، من اليسير إعداد سيناريو مؤلف من عدة بخلاء بعد ذلك، وتعد هذه الوظيفة «الجماعية» الأسلوب الأمثل لتشخيص جماعة من الناس مثل أهل خراسان.

نادرة «البخيل = الضحية»:

تبين لنا الفقرة التالية أن البخلاء ليسوا سوى ضحايا، ولذلك نسميها فقرة «البخيل = الضحية» وهناك عشرون نادرة (٢٨٢) من المجموع تتبع هذه الفقرة. ونستمد من النادرة التالية الوظائف الخاصة بالفرقة:

«كان ثمامة يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، ومن رأيته أن يأكل بعض غلمانه معه. فحبس قاسم الثمار يوماً على غذائه بعض من يحتشمه فاحتمل ذلك ثمامة في نفسه. ثم عاد بعد ذلك إلى مثلها، فغفل ذلك مراراً حتى ضج ثمامة، واستفرغ صبره، فأقبل عليه فقال: «ما يدعوك إلى هذا؟ لو أردت لكان لساني مطلقاً، وكان رسولي يؤدي عني. فلم تحبس على طعامي من لا آنس به؟ قال: «إنما أريد أن أسخيك، فأنتى عنك التبخيل وسوء الظن». فلما أن كان بعد ذلك، أراد بعضهم الانصراف فقال له قاسم: «أين تريد؟ قال: «قد تحرك بطني، فأريد المنزل». قال: «فلم لا تتوضأ ههنا؟ فإن الكتيّف خال نظيف، والغلام فارغ نشيط، وليس من ابن حصن حشمة، ومنزله منزل إخوانه» فدخل الرجل يتوضأ. فلما كان بعد

أيام حبس آخر، فلما كان بعد ذلك حبس آخر، فاغتاظ ثمامة، وبلغ من الغيظ مبلغاً لم يكن على مثله قط، ثم قال: «هذا يحبسهم على غذائي لأن يسخيني. يحبسهم على أن يخرأوا عندى له؟ لأن من لم يخرأ الناس عنده فهو يخيل على الطعام؟ وقد سمعتهم يقولون: فلان يكره أن يؤكل عنده، ولم أسمع أحداً قط قال: فلان يكره أن يخرأ عنده» (ص ١٧٦ - ١٧٧).

وتتضمن فقرة «البخيل = الضحية» وظيفتين: في الوظيفة الأولى يقع فعل ما على البخيل، حيث يؤخذ منه شيء عادة أو يفرض عليه شيء. وفي الوظيفة الثانية، يكون رد فعل البخيل هو الاستياء مما يقع عليه، ويعبر عن ذلك بأفعاله أو باعتراضه، سواء جاء الاعتراض على لسانه أو لسان السارد.

هذا النمط من الوظائف يكشف عن الكيفية التي ينفذ بها البخيل ضحية. فالوظيفة الأولى تبين لنا أن البخيل ليس أداة وإنما يقع عليه الفعل. أما الوظيفة الثانية فتبين لنا أنه قد صار ضحية، وأنه يتضرر من ذلك. ويتداخل دور البخيل والضحية في هذه الفقرة، ذلك لأن ما يصيب البخيل من قلق يرجع إلى بخله. ولو أن الحدث نفسه قد أصاب رجلاً كرهماً لما سبب له ذلك الإزعاج. بعبارة أخرى، تحتم حالة البخيل قيامه بدور ضحية الفعل في النادرة كما أن حالته بوصفه ضحية تبرز بخله وتكرر هذا النمط في نواذر مشابهة. وما يميز فقرة «البخيل = الضحية» أنها تستمد بعض خصائص نادرة «الكرم» بعد تطوير السرد الروائي للوظيفة الأولى.

فمن المتعارف، في عادات الكرم، تقديم المجدى في نهاية الطعام. ولكن يصبح البخيل في مثل هذه النادرة الضحية، لأن حيلته لم تنجح.

عليها نوار «المواظ». ولكننا نلمس تطور فئة «الأداة/ الضحية السلبية في هذه المرحلة.

وهنا، يعد الفعل فعلاً سلبياً، حيث تستقصى كلمة «الجود» فيكون البخل في نهاية المطاف الصفة المستحسنة. ولا يصدر هذا الاستحسان عن عبارة إيجابية تمجد شمائل البخل، ولكنه ينبع من فعل سلبى تنبئ سلبيته بوسيلتين: أولاً، تتعرف موقف البطل من البخل حينما ندرك موقفه السلبى إزاء الكرم. ويتجلى لنا موقفه من الكرم، ثانياً، عبر سلبيته بامتناعه عن ذكر الكرم.

المورفولوجيات بوصفها نسقا:

كما يشير الاهتمام في نوار الوعظ، تطابقها في السياق والشكل مع النوار اللاسردية التى تأتى بأقوال عن البخل، وذلك على نحو تبدو معه نوار «الوعظ» نسخاً مصغرة من نوار «الأقوال»، أو أن نوار الأقوال أمثلة مكبرة على نوار الوعظ. ومن الملاحظ أن نوار الأقوال توجد بوصفها تنوعاً على النوار، وتزودها بوقفات بين الأقسام التى ترصد الأفعال، فالنوار التى تنتمى إلى فئة «الشيء» و«الكرم» والتى تشمل على ما يزيد عن نصف مجموع النوار، كلها تدور حول الحيل التى تجدها فى معظم الفئات الأخرى، فيما عدا نوار «الوعظ». ولم يغفل المؤلف أهمية الحيلة البالغة حتى إنها وردت فى معظم النوار، خاصة فى فئة «الكرم». أما نوار «الوعظ» وكذلك نوار «الأقوال»، فهى تنبئ على حجج مثيرة. ومن ثم فالحيل والحجج مثالان تكامل الكتاب، أو على حد قول الجاحظ الذى يحسن التعبير عن ذلك فى مقدمته:

«ولك فى هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة» (ص ١٣).

ويقوم كتاب البخل للجاحظ على ما هو أكثر من مجرد تنظيم السياق، إذ تقوم مجموعة النوار بتنظيم الأدوار.

والطريف فى أمثال هذه النوار أن البخل يتحول من «الأداة إلى الضحية فى السرد الروائى، كما تتحول بنية النادرة من فئة «الكرم» إلى فئة «البخل = الضحية».

ويتكرر هذا التحول من «الأداة (بالمعنى النحوى) إلى الضحية فى النادرة التى يمضى فيها الجاحظ ليلته عند محفوظ النقاش، التى أوردناها فى فئة «الكرم» وكنا قد ذكرنا الأسباب التى من أجلها وضعناها فى فئة الكرم، ولكن هناك ما يجعلنا ندرجها الآن فى فئة «البخل = الضحية»، ذلك لأنه حين يضمك الجاحظ من البخل فى النهاية، بعد أن يأتى على الثمر واللبن، فهو يطل خطته، ومعنى ذلك أن الوظيفة الثانية فى مورفولوجيا «البخل = الضحية» لا تكمن فى النص ولكنها تستنتج من السرد الروائى. ولكن هناك بعض الغموض الوظيفى فى هذه النادرة يرجع إلى أنها تنطوى على بناء أدبى مركب.

ونلاحظ أن نوار «البخل = الضحية» التى تركز فى الثلث الأخير من كتاب البخل لا تتناول سوى موضوع الطعام، وتدر فى إطار الكرم، وقد يرجع ذلك إلى أن هذا هو الإطار الوحيد الذى يظهر فيه البخل معدوم الحيلة، حيث تملى عليه واجبات الضيافة تجنب الرفض المباشر، على نحو ما تبيننا فى فئة «الكرم».

نادرة الوعظ:

هناك نوار لا يتبادر فيها أى فعل ينم على البخل، وليست هناك إشارة إليه أو توصية به أو حتى اقتراض وجوده. مثال ذلك، نادرة إسماعيل بن غزوان الذى زعم أن البخل أكثر ذكاء من الكرماء، وراح يعدد لنا أسماء البخل دليلاً على ذلك. وتعرف من هذه النادرة أن بخل إسماعيل ليس نتيجة فعل ارتكبه، ولكن لتزكيت صفة البخل والدفاع عنها بوصفها خاصية مطلقة. فالوظيفة، هنا، يولدها الفعل الذى يوصى بالبخل، ونطلق عليها فئة «الوعظ». وأحياناً يمتدح البخل بطريقة غير مباشرة وذلك بامتداح الثروة. وتتضمن هذه الفئة نوار قد يطلق

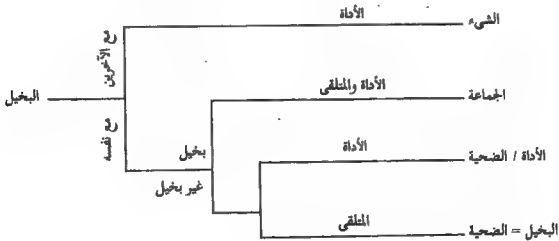
وقد سبق أن أوضحنا أنه يمكن تعريف الدور على أنه شخصية تتشكل بالفعل الذى تؤديه أو تلزم به أو تنزع للقيام به. ويعد البخل أحد هذه الأدوار. وقد أوضح لنا السياق التحليلي للفئات المورفولوجية أن علينا تعديل مفهوم الدور، فهو يمثل البخل ذا الفعل أحيانا وأحيانا أخرى يمثل الموضوع، أى أنه أداة الفعل وضحته كما أشرنا من قبل.

ويتشابه هذا التقسيم مع التمييز الذى أورده كلود بريمون Claude Bremond بين الأدوة agent والمتلقى Patient، حيث يمثل الأدوة من يؤدى الفعل، ويمثل المتلقى من يخضع للفعل. وإذا كنا نرى أن تعبیر الأدوة والضحية يصف الأدوار الوظيفية التى يؤديها البخل فى النوادر أحسن وصف، فإننا نقتبس لفظي الأدوة والمتلقى عن بريمون، فى هذا السياق، بوصفهما فرعين مصغرين للدور الأكبر للبخل.

وإذا صنفنا البخل، الذى هو الفاعل الأساسى لكل أنواع السرد فى النهاية، إلى الدورين الأساسيين اللذين يؤديهما، بوصفه الأدوة والمتلقى، فإننا نلاحظ الاقتصاد فى الأدوار والأفعال التى يظهرها الرسم البياني شكل رقم (١).

أما علاقة البخل بالفعل – إذا كان يقوم بدور الأدوة أو المتلقى – فتقترب بوجود الآخرين وما يقومون به فى النادرة. ولو تتبعنا الخصائص المتكررة الكامنة فى دور البخل، وأهمها الرغبة فى الكسب، أسكننا تقسيم الفئات المورفولوجية حسب هذه الخاصية أو هذا الدور، وتبعاً لوجود الآخرين القائلين بالفعل، وكذلك حسب حالة البخل الذى قد يمثل الأدوة أو المتلقى.

فالبخل عندما يؤدى الفعل بوصفه أدوة بمعزل عن الآخرين، لا يحتك سوى بالحيط المادى الذى يحيط به، ويسعى لإحراز أكبر كسب من هذا الحيط المادى، على النحو الذى يولد نادرة «الشيء». وفى وجود الآخرين، يعمل البخل بوصفه أدوة، ويسعى للكسب على حساب الغير، مما يولد فى بعض الظروف نادرة «الأداة / الضحية» أو «الكرم». ولكن البخل فى وجود الآخرين الذين ليسوا بخلاء يشغل متلقيا للفعل – أى الضحية – مما يسفر عن نادرة «البخل = الضحية». وفى النهاية، قد يتفاعل البخل والبخلاء الآخرون، ويشكلون جميعاً بؤرة النادرة. وكلما حاول أحدهم التصرف التلقائى بوصفه بخيلاً فإنهم يضطرون جميعاً إلى اتخاذ الموقف المزدوج للأدوة والمتلقى الذى يميز نادرة «الجماعة».



شكل رقم (١)

يتحقق، حين يختفى الموقف الذى يقتضى الكرم كما تختفى المحاذير. وكل ما يمكن أن يقال عن مثل هذه النواذر إن البخيل يحاول فيها تجنب المواقف التى من هذا القبيل حتى لا يقع فى المحاذير. ولكن إذا وجد البخيل نفسه فى موقف يستدعى الكرم، إما لأنه دعى بعض الضيوف، أو لأن الضيوف قد مروا عليه فجأة، فعليه تجنب المخطور بابتداع الحيل التى تشكل الوظيفة الثانية فى نادرة «الكرم». وهناك وظيفة أخرى لموقف «الكرم»، وهو موقف قد يدفع البخيل إلى موقع المتلقى، كالحال فى نادرة البخيل الضحية، ذلك لأن المخطور الذى يقتضيه موقف الكرم يصيب البخيل بالعجز، خاصة إذا كان يفتقد حيلة مجدبة تمكنه من استعادة دوره بوصفه أداة. ولو لم يكن البخيل فى موقف «الكرم» لتمكن بسبب استعداده من أن يرد الهجوم بفاعلية وجراة على نحو يتحول بالموقف إلى نادرة من فئة «الأداة/ الضحية»، وحينئذ، يستعيد البخيل مكانته بوصفه أداة. أما فى المواقف التى تفتقر إلى الكرم، فقد يضطر البخيل لأن يصبح متلقياً نتيجة لتحرك الآخر ضده بأسلوب غير لائق؛ فيغدو البخيل متلقياً لفعل بخيل آخر، على غير ما عليه الحال فى موقف الكرم، حيث تضطره المحاذير إلى أن يصبح متلقياً، كما يحدث فى النادرة «الجماعية».

وعلىنا أن نشير إلى أنه لو كان كل بخيل يضطر إلى تقبل دور المتلقى الذى يفرضه عليه بخيل آخر، فإن ذلك يستتبع أن كل بخيل يعمل بوصفه أداة أيضاً.

وإذا اتبعنا نموذج جريماس Greimas أمكننا أن نخلص إلى أن هناك تضاداً بين فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وذلك بفعل القيود الاجتماعية التى يستدعيها موقف «الكرم» ويؤدى ذلك التضاد إلى خلق الثنائية التالية:

«الكرم» (فى مقابل) البخيل = الضحية.

وبينما يصف هذا التحليل المبدئى العلاقة بين الفئات ودور البخيل بشقيه من حيث هو أداة ومتلق، فإنه يحقق فى تفسير الوظائف المورفولوجية المتنوعة الكامنة فى مجموعة النواذر بحيث لا نعرف ما الذى يميز نادرة «الكرم» عن نادرة «الأداة/ الضحية»، فكلنا الفئتين تتطابق فى الرسم البيانى، أما كيف يستطيع البخيل بطبيعته المتماسكة أن يؤدى مرة دور الأداة ويضطر فى مرات أخرى أن يؤدى دور الضحية، فإن علينا - كى نجيب عن تلك الأسئلة - إضافة عنصر آخر للتحليل. هذا العنصر هو حظر الرفض الصريح للكرم الذى لسنائه فى فئة «الكرم» وفئة «البخيل = الضحية» وعلىنا إضافة بعد آخر يتعلق بوجود موقف يستدعى الكرم أو عدمه عندما يقوم البخيل بدور المضيف فى هذا الموقف، وتقوم شخصية أخرى بدور الضيف. وبإضافة هذا البعد الأخير نحصل على الجدول التالى:

الموقف

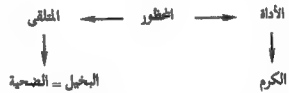
أداة و مطلق	الكرم	أداة/ ضحية
	البخيل = الضحية	جماعى

وبما أن فى فئة «الشيء» لاسبيل هناك للتفاعل مع الآخرين، فقد حذفنا هذه الفئة من الجدول؛ إذ عندما يعمل البخيل بوصفه أداة فى موقف يخلو من المخاطر، تتوفر له حرية الأداء. ويستتبع ذلك ظهور علاقة الأداة/ الضحية. وما هو جدير بالملاحظة أنه عندما يعمل البخيل على تجنب الوقوع فى موقف يستدعى الكرم، كالحال فى بعض نواذر الأداة/ الضحية، فإن ذلك

كما يمكن وصف اختيار البخيل للأدوار على النحو التالي:

الأداة (فى مقابل) المتلقى.

وتدور هاتان المجموعتان من الثنائيات المتضادة حول قاسم مشترك هو ما يطلق عليه جريماس: «محور الدلالة» الذى يحدد الاختيارات المتاحة بالنسبة إلى الأدوار، ومن ثم يحدد الاختيار بين الفئتين المذكورتين. و يمكننا أن نبين هذه التفاعلات بالرسم البياني:



ولو نجح البخيل فى تجنب المختطور أصبح الأداة، ونتجت عن ذلك نادرة من فئة «الكرم» أما إذا

هوامش الترجمة *

* لم نترجم هوامش البحث لأنها لا نهم سوى القارئ بلغة أجنبية.

أولاً : استعنا فى الترجمة بكتاب البخلاء للملاحظ، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩.

ثانياً : استعانت الباحثة فى دراستها بالمنهج الذى استعمله فلاديمير بروب Vladimir Propp فى كتابه مورفولوجيا القصة الشعبي The Morphology of the Folktale الذى كتبه عام ١٩٢٨، وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٦٨ عن Austin: The University of Texas Press. وروب هو أول من درس بناء القصة الشعبي، والمقصود بالدراسة البنيوية كيفية تشكيل القصة بوصفها متصالية من الوظائف. وكانت دراسة القصة الشعبي قد انحصرت، قبل ذلك، على دراسة الموضوع، وعصر «الوظيفة» هو أهم إسهام أخاه بروب. وهو يعنى بالوظيفة فعل الشخصية. وقد تختلف الشخصيات ولكن الوظائف لا تختلف. ولذلك عرف الوظيفة بأنها «تجديد فعل الشخصية حسب مدلول هذا الفعل فى تطور الحدث» (مورفولوجيا القصة، ص ٣١) ذلك لأن أهمية الفعل تنفصل عن الشخصية التى تؤديه. فإذا قلنا مثلاً: «اختصب التنين الأميرة»، فإن الفعل هو الاختصاب، ومن ثم فالوظيفة هنا هى لاختصاب، وهى تظل دون تغيير، سواء كان المختصب تنيناً أو غولاً. فالوظيفة تمثل الفعل ولكن بعد تجديده من الفاعل، انظر،

Fadwa Douglas-Malti: Structures of Avarice pp. 22-23.

ثالثاً : قامت الباحثة بتعديل النموذج الذى ابتعته من بروب وكلود بريمون لأنها طبقاً منهجها على القصة الشعبي، وهو سرد روئى تمتد ومؤلف سلسلة من الوظائف المتوعدة. أما فى البخلاء فالتوافر قصير، وتقتصر على وظيفة أو وظيفتين على الأكثر فى كل موقف. لذلك يسهل تبين الدلالة الوظيفية لأى فعل بالرجوع إلى وظيفة مماثلة فى نادرة أخرى. انظر، Structures of Avarice p. 26.

فشل فىصبح هو المتلقى، وتكون النتيجة نادرة من فئة «البخيل = الضحية».

وبإضافة البعد الأخير الذى يتمثل فى عنصر «الكرم» (عكس) «اللاكرم» للرسم البياني السابق، يتبين لنا إلى أى مدى يمكننا تعريف كل وظيفة من الوظائف المورفولوجية على حدة، وكيفية إدماجها فى التحليل النهائى. ويختلف هذا البعد الأخير عن المنهج الذى يفرق بين الأداة والمتلقى، فى أننا لم نستخدم من إطار تحليل سردي ذى خصائص عالية أو مجردة. ذلك لأن الفئات المورفولوجية لا تظهر بفعل التحليل المنهجي الذى يطبقه على بعض الفرضيات القائمة التى يتم اختيارها عشوائياً ليتم تقسيمها بعد ذلك إلى مجموعات منطقية، فإن الفئات المورفولوجية تظهر بتصرف أنماط الوظائف المورفولوجية فى النص.

ويبين لنا ذلك، بدوره، صعوبة تعرف تلك الأنماط فى النص، لأنها بمثابة حقائق تسبق كتابته، وتشكل الهيكل الذى يقام عليه بناؤه.

الحيوان

بين المرأة والبيان

قراءة فى كتب البيان والتبيين

ميكان الرويلى*

عقل المرأة مدفون فى لسانه (٩٦:١)

(الفحل) وحبوب البيان والمادية الجنسية هى أبرز السمات المسيطرة على نص المرأة (الجارية) فى معظم الأحيان. ولما كانت القراءة تعتمد مبدأ المجاورة مدخلا للنص، والجاحظ يصير على أن «العشق داء لا يمكن دفعه، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة»، فإن القراءة نفسها لن تستطيع دفع داء الإسهاب والاستطراد الذى يلم بها عن قرب.

لست هنا بصدد تقويم الجاحظ ولا الحكم له أو عليه، فهو فى البيان «فحل لا يقرع أنفه»، وفى العلم بحر لا ينضب. فلقد شهد له الأولون والآخرين. ولعل فى شهادة ابن خلدون ما يغنى عن تسجيل شهادات الكثير غيره؛ إذ امتدحه واعترف له بالأسبقية، فجعله ثالث أربعة يعنون على أصابع اليد الواحدة:

«وسمعا من شيوختنا فى مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانها أربعة دواوين وهى

تحاول هذه القراءة تقصى النصوص التى تظهر فيها المرأة وللممة أشلائها المنشائرة فى كتاب (البيان والتبيين)، ثم جمعها فى نص له دلالاته وإيهاماته التى تتشابه مع عناصر البيان المختلفة كمفهوم الفحولة والعلى واللسان. وهى تطمح بذلك إلى إظهار نص المرأة من خلال ربطها بمفاهيمه المختلفة وبالحيوان (الكائن الحى وليس الكتاب)، مما سيؤدى إلى إبراز النمطية المنظمة التى تظهر فيها المرأة. لعل ما يخفى مثل هذا النسق المطرد هى الغفلة عن قراءة الكتاب من خلال مقولة البيان الأساسية، مقولة: لكل مقام مقال. فلو تتبعنا هذه المقولة النصوبية واستخدمناها فى قراءة النصوص التى تظهر فيها المرأة فى الكتاب، لاتفصح أن المرأة تستمد دلالاتها «بالمجاورة»، أى من خلال السياق النصوبى الضيق الذى ترد به، ثم ترتبط بالسياق البيئى العام الذى يكاد يفرقها بالاستطراد والإسهاب. وسوف نجد أن الحيوان

* قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الملك سعود، الرياض.

أما حمادى صمود - وهو من المتأخرين الذين أولوا
البلاغة والبيان عناية فائقة وجهدا هائلا - فيرى أنه:

«لارابط بين هذه المادة إلا مكانتها في
البلاغة واستغلال المؤلف لها لتبيان وجوه
البيان، حتى لكأن الكتاب، من بعض الوجوه،
مختارات تتخللها أحكام نقدية» (صمود،
١٥٤).

ولئن عزا بعضهم هذا التداخل إلى أسلوب الجاحظ
المتسم بالاستطراد والإسهاب، فإن بعضهم حاول أن
يفسره بالإحالة على سوء صحة الجاحظ البدنية، فمضه
سبب له، كما يقول محمد عفيف الزعبي في مقدمته
لكتاب البخل:

«آلاما مبرحة كانت تضطره إلى إملاء كتبه
بدلاً من كتابتها بنفسه، وتضايقه، فلا
يستطيع أن ينظمها ويرتب خطتها وينقحها
كما يريد» (٧-٨).

ولئن اتخذ العسكري من هذه السمة الواضحة
ذريعة يميز بها لنفسه التأليف في موضوع سبق إليه، فإن
صمود أيضا يتخللها سبباً لإثبات مادة البلاغة وتربطها
عند الجاحظ. أما سمة التداخل في (البيان والتبيين)
فيعزوها إلى بيئة وظروف وجدة الموضوع ضمن الثقافة
العربية الإسلامية وإلى انتماء الجاحظ الإيديولوجي، حتى
إن صمود يربط ربطاً مباشراً بين منح الجاحظ «للمتكلم
أهمية قصوى» في موضوع البلاغة التي يجب أن تعنى
بالأسلوب والتركيب اللغوي وبين «اعتزالية الجاحظ»
فأهمية المتكلم تأتي نتيجة خلط الجاحظ بين الخطابة
والبلاغة، لتوظيف الاثنين سياسياً في الدفاع عن مبدئه،
ولذلك فهي نتيجة حتمية لالتزام الجاحظ «السياسي».
وهكذا:

أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد
وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب
النوادر لأبي علي القالي البغدادي، وماسوى
هذه الأربعة فتسبع لها وفروع عنها»
(المقدمة، ٦١٢).

ولعل شهادة أبي هلال العسكري لاتسبق شهادة
ابن خلدون وحسب، وإنما هي تفصيل لما أجمله، إذ
يقول إن أشهر كتب البلاغة والفصاحة هو:

«كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو بن
بحر الجاحظ (وهو) لعمرى كثير الفوائد،
جمع المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول
الشريفة، والفقير اللطيفة، والخطب الرائعة،
والأخبار البارة وما حواه من أسماء الخطباء
البلغاء، وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة
والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته
المستحسنة...» (الصناعتين، ١٣).

ولقد حظى الجاحظ باهتمام الباحثين والدارسين
حتى إن المرة ليفقد الأمل في أن يأتي بجديد لم تأت به
الأوائل. لكن الجاحظ نفسه ينقض هذه المقولة عملياً
كما بصّر على بطلانها الكثير غيره (انظر ابن رشيق،
العمدة، ١: ٩١). على أن الأولين والآخرين اشتكوا من
تداخل أبواب الكتاب واختلاط مادته، ومن انعدام
المنهجية الصارمة، ومن قلة الاهتمام بفصل مادة الكتاب
بعضها عن بعض. فأبو هلال العسكري يستترك امتداحه
للجاحظ قائلاً:

«ولا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام
البيان والفصاحة، مبشورة في تضاعيفه،
ومتشرة في آثائه، فهي ضالة بين الأمتلة، لا
توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح
الكثير» (١٣).

الأولون والآخرين. ومن أهم معالم طريق البيان والتبيين التي سنستعرض بها ثلاثة: الحيوان، ثم المرأة وهي تخطو على جادة عبادة الحيوان فتبعتها الفحول (ثالث المعالم) عن بعد وعن قرب. ورغم وفرة وغزارة ما كتب عن الجاحظ وعن كتابه هذا بالذات، وتعدد المسالك التي تناولت موضوعاته وفكره، فإنها أغضت عن المرأة وكُتبت أقدامها عن جادة الأنثى، إما تعففاً وحياءً وإما «تهميشاً» لها، خاصة أن الكتاب يدور حول كثافة البيان والبلاغة، التي لعلها حجت رؤية الأنثى وهي تقتفى حيوانها.

ولنا في أسلوب الجاحظ ومنهجه في التأليف خبير معين، فنسجم أشتات الأشي والحيوان لندخلهما معاً في باب البيان والتبيين، وكثيراً ما سهل لنا الجاحظ نفسه هذا الغرض. وإذا كان هو يفصل ويدمج، ويضع نصاً على نصي، فإننا بدورنا سنتعامل مع كتابه بالطريقة نفسها فنفرق وتدمج، وسنجد أننا لسنا والجاحظ وحدنا، بل إن مجانينه وعقلاءه يفعلون ذلك (نحن لا نومي إلى غير البيان والتبيين). ولسوف نحترف المرأة مثلاً يحتفر الجاحظ شواهد وأدلته، ولسوف نضع نص المرأة على نص البيان، وهما نصان يرتبطان كما سيتضح «عضوياً»، بل لعلهما يتبادلان المواضع. غير أن هذه المبادلة والمعاظلة لا تعني هنا، وإنما منسلط الضوء على المرأة التي طالما أهملها (البيان والتبيين) وربطها بالمعجمة والهامشية، حين سلها لسانها.

واللسان في (البيان والتبيين) على قدر هائل من الأهمية، بل لعله كذلك في الثقافة عموماً. فالجاحظ نفسه يختتم باب اللسان بمقولة: «عقل المرء مدفون في لسانه»، ثم يورد فيما بعد علاقة العقل باللسان حينما يروي عن زياد قوله: «ما قرأت كتاب رجل قط إلا عرفت عقله فيه» (٢: ٤٧). يستشهد بعدها بمقولة يحيى بن خالد الذي يقول: «الكتاب يدل على مقدار عقل كاتبه» (٢: ٥٠). ولقد اضطردت هذه الحكمة في

«متى نظرننا إلى المسألة من هذه الزاوية ... وقفنا على السبب العميق الذي نبهه إلى تشعب العملية اللغوية، وجعله يؤول للتملك المنزلة التي رأينا» (صمود، ٢٥٨).

قد لا نحتاج - كما احتاج صمود - إلى الخروج عن إطار اللغة والبيان والتبيين لتفسير ظاهرة أهمية المتكلم في كتاب يعني بالبلاغة والفصاحة، بل علينا أن نقرأ الكتاب بعناية دقيقة، وباهتمام شديد، خاصة ما يتعلق بالفصاحة وبالمخاطب، وأن نعتي ألبما عناية «بمجاورة» ما يستدل به ويعلق عليه من بيان العرب؛ إذ إن الجوار والمجاورة من أهم الوسائل النصورية التي تبلور المعنى، بل تفضحه. وهذا ليس طرحاً جديداً لم تنتبه إليه جهاذة العلم والبيان، إذ إن السياق من أسس اللسانيات المعاصرة؛ وما اهتمام الجاحظ نفسه بمقولة «المقام والمقال» وتركيزه على «الألفاظ/ المعارض - المعاني / الجوارى» إلا إشارة صريحة لأهمية «المجاورة الزمانية / المكانية». وهو على أية حال الذي قال - في كتاب «الفيان» (رسائل الجاحظ، ٧٧) - : «العشق داء لا يملك دفعه، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة».

وبرغم أن الأبواب والطرق والمسالك في كتاب (البيان والتبيين) طويلة ومتعرجة، تخطط أحياناً وتتقاطع أخرى، فإنها جميعاً واضحة المعالم، تحمل بيانات صريحة بليغة. ولعل طريقنا الذي سنسلكه من أوضاعها وإن كثرت منرجاته أو حتى إن اختفت أحياناً علامات، فنحن سنسير على جادة أسسها الحيوان في كتاب ليس له علاقة بأعاجم الإنس، ناهيك عن لا يملك أدوات النطق، لم سارت عليها قبلنا المرأة. ونحن مستمع أثر الاثنين، ونقف معهما في كل استراحة، ونميل مع دربهما عند كل انتحاة، نبحث عن «سر» البيان والتبيين مع كل أنثى وفحل، لعلنا بذلك ننظم أشتات المعلومات «الموسوعية» التي طالما شكا من انقراض عقدها

عنها ويفرد لها الصفحات تلو الصفحات المتخصصة ..
إضافة إلى المواقع التى تأتى بها عرضاً، وما أكثرها ..
مبينا سوءها فى الخطباء المفلقين والشعراء «الفحول» ..
ولا يترك شاهداً إلا ويورده للتدليل على دونيتها وردائها ..
وللهولة الأولى قد يظن المرء أن مثل هذا تناول أمر
طبيعى فى بيئة تعتمد فى كثير من أمورها على اللسان
وخطابته، إلا أن الأمر يدعو حقاً للعجب عندما نتتبع
علاقة «العى» ببيئته داخل كتاب الجاحظ، إذ نجد أن
أهم وأبرز هذه العناصر البيئية اثنان : المرأة والحيوان.

فأول ما يلحظه القارئ أن الجاحظ كلما استطرد
وأسهب (وهما خصيصتان يفرد بهما أسلوبه) ثم عاد
لموضوعه يجده يعود ليؤكد علاقة المرأة بالعى، وكلما
عرض للمرأة بحال لابد أن يجد الحيوان قريباً فى الجوار.
فأول ما يزعجه الجاحظ هو أن الله سبحانه وتعالى
«ضرب... مثلاً لعى اللسان ورداءة البيان حين شبه أهله
بالنساء والولدان» (١: ٧)، ثم يسهب ويستطرد على
مدى ٣٣ صفحة إلى أن «يرجع بنا القول إلى الكلام
الأول فيما يعترى اللسان من ضروب الآفات» فلا يجد
الجاحظ خيراً يستحق الابتداء به إلا مأساة امرأة أبى
رمادة: «قال ابن الأعرابي: طلق أبو رمادة امرأته حين
وجدها لثفاء وخاف أن تجيئه بولد أثلغ» (١: ٣٤). وهنا،
لعلنا نتمجمل ماسوف نتطرق له فيما بعد من علاقة
الكلام والحصر وعيوب البيان بالطلاق ومأسى الأئشى.
فحادثة أبى رمادة سوف تتكرر وإن اختلفت المناسبات
واختلف الأشخاص، لكنها جميعاً ستتمحور حول
مشكل البيان. فاللثغة وفساد أدوات مطارج الحروف من
أشدق وأسنان ولهاة وغيرها كلها مما يصيب أداة الفحولة
بالعطب، بالعى. والعى بدوره صفة للحيوان لا للإنسان
الذى قد تتأثر فحولته بأدنى الأسباب. فالجاحظ يذلل
على صدق مقولته بما عقد من مقارنة بين خطيبين؛
حيث اختار حادثة غاية فى الدلالة العضوية على المرأة:
«قال خلاد بن يزيد الأرطظ خطب الجمحي خطبة نكاح

الثقافة العربية شعرا ونثراً؛ فليس الإنسان أبداً جسداً،
وإنما هو لسان وقلب فقط:

«لسان الفتى نصف ونصف فؤاده/ فلم يبق
إلا صورة اللحم والدم».

فلا غرو أن يشر ابن رشيقي هذا المعنى حين يقول مقررأ:
«وأيقنت أن صورة الإنسان، فضلة على القلب واللسان،
وأن استحقاله للفضل، إنما هو من جهة النطق والعقل»
بل إنه يزعم أن «العرب أفضل الأمم، وحكمتها أشرف
الحكم، لفضل اللسان على اليد، وامتهان الجسد» (١٨ -
١٩) (انظر البيان والتبيين، ١: ٣٩).

قد تكون هذه معلومات مكررة ومصادر
مسلمة، لكن بما ليس من المسلمات والمصادر بشيء
هو أن «الفتى» يفرد بامتلاك اللسان والعقل بل والفؤاد!
أما الأئشى فتفرد بـ «فضلة» «اللحم والدم»، بالجسد
وامتهانه، على الأقل فى (البيان والتبيين). ومن هنا،
كان علينا أن نولى هذا «الإنسان» الأعجم بعض
الاهتمام حتى نستطيع على الأقل تمييز البيان من
منطلق آخر، عسى أن نرى علاقة «الفحل» بالحيوان،
وعلاقة التبيين بهذا المخلوق العجيب. فالجاحظ يتفق مع
صاحب «المنطق» فى أن حد الإنسان هو «الحى الناطق
الميت» (١: ٤٣)؛ والنطق والبيان هما الأساسان المتينان
لتمييز الإنسان لا بآليات وتنوعها فحسب، بل اجتماعياً
وطبيعياً، كما أن هذه الأسس هى التى تميزه عن
«الحيوان الأعجم». وبرغم أن هذا الحد يأبى متأخراً نوعاً
ما فى كتاب الجاحظ، فإن الإرهاصات تشير إليه وتهمي
له منذ أولى كلمات الكتاب. وعندما يأبى للموضوع
فإن الجاحظ نفسه يخبرنا (كما سنرى) أنه إنما أرجأه
قصداً وتديراً، وسيكون لنا معه، عندئذ، شأن مهم.

وأول ما يستهل الجاحظ كتابه يستهله بالتعود من
«العى»، ويرى أن هذه المفردة تضاد وتناقض البيان.
ولذلك فهو يوليها جل اهتمامه، فيسهب فى الحديث

أن تحمل في طياتها جزءا من أصل الاستعارة الجنسية. وليس غريبا أن تكون أحد الأمثلة السائرة عن الكلام الفصيح التي ما زالت الثقافة تجتريها حتى اليوم هي كلمة عبد الحميد بن يحيى الكاتب: «خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرة» (عباس، ٢٩٠: ١١). وأمثلة الجاحظ التي يوردها وتتندر بها على أنها غاية في البيان أو دليل دامغ على العي لا تكاد تخرج عن هذا الإطار. ولما كان البيان ينحصر في البلاء الفحول وأنه سبيل للرفعة الاجتماعية، كان لزاما أن يتسم خطابه بالطبقية الاجتماعية، فبينما لا نجد عيا ولا نجد امرأة رفعا يبينها، فإننا نجد في المقابل الكثير من الفحول الذين ارتفعوا طبقيا عن طريق فصاحة ألسنتهم، فهذا الوليد بن عبد الملك يكافئ غيلان بن مسلمة الثقفي لحسن بيانه في تأبين عبد الملك وحسن تهنته للوليد بالخلافة؛ فالوليد لا ينسى بعدما انتهى التكلم أن يسأله: «في كم أنت». قال: في مائة دينار. قال: فألقه بأهل الشرف» (١٠٣: ٢). وهذا أبو وائلة إياس بن معاوية يأتي «حلقه من حلق قريش في مسجد دمشق فاستولى على المجلس ورأوه دميما بإذ الهيئة قشفا فاستهانوا به فلما عرفوه اعتنوا له وقالوا الذنب مقسوم بيننا وبينك، أتيتنا في زى مسكين تكلمنا بكلام الملوك» (١: ٥٥). لا بد أن يكون الذنب مقسوما بين الاثنين، فهو قد خالف العرف البياني الطبقي، وهم لعدم موافقة المقام للمقال لم يتبهاوا إلا بعدما أبان (والجاحظ يعقد بابا لمن لا تدل هيئته على حسن بيانه، لكننا سنجد أن هيئة المرأة الجسدية هي بيانها).

وإذا اتبعنا الجاحظ نجد أنه يحرص على إيراد النوادر والأمثلة السائرة التي تدور حول الجنس، ونجده أيضا يربطها غالبا (إذا كان الخطيب ليس من أهل الشرف) بطبقة العامة والسوقة؛ خاصة تلك الأمثلة والنوادر التي تصرح تصريحاً فاضحا بموضوعها. حتى عيوب اللسان الخلقية تتسلسل طبقيا (١: ٨ - ٢٤ خاصة ٢٢).

أصاب فيها معاني الكلام وكان في كلامه صفيق لكن زيد بن علي بن الحسين فاقه وفضل به بحسن الخرج والسلامة من الصفيق» (١: ٢٤).

ولا يقف العي أو مسيئاته عند حد النكاح ولا عند علاقته بالحيوان، بل إنه يستشري في الكتاب كما يسرى المثل السائر، ربما لأن الحيوان وارتباطه بالمرأة، وارتباطها هي بالعي، يبقى مستمرا على مدى أجزاء الكتاب الثلاثة. ولعل أجمل الأمثلة البيانية التي يسوقها الجاحظ، والتي تربط في آن العي بالحيوان والمرأة، هو النخاس وامتناعه للجواري. ويجب أن نستحضر أولا معنى النخاسة التي كانت في أصل الكلمة تستعمل لوصف تاجر «الدواب» ثم أصبحت تصف أيضا (بل لعلها اقتصرت على) تجارة الرقيق، خاصة الأنثى. فماذا يفعل تاجر البهائم ليميز التجارة الرابحة من الخاسرة؟ يقول الجاحظ: «والنخاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية وأهلها يزعمون أنها مولدة بأن تقول «ناعمة» و«شمس» ثلاث مرات متواليات» (١: ٤٠). لعل هذه الأهمية تكمن في قدرة المولدة على البيان وليس على المتعة والإمتاع، ومن هنا جاءت أهمية الاختيار كما حصل في حادثة أبي رمادة. ثم إن اتهام الأنثى لا يقتصر على بيانها بل إنه يهيئ للاتهام الجنسي حيثما حلت؛ فقد «رأى رقية بن مصقلة العبدى جارية عند العطار فقال له: ما صنع هذه الجارية عندك. قال: أكل لها حناء. قال: أظنك والله تكيل لها كيلا لا يجررك الله عليه» (٢: ١٥٨).

فالنخاسة وأسواق الجواري لا تقف عند حد تمييز الفث من السمين، ولا عند كونها مولدة أو غير مولدة، بل تخميننا مباشرة إلى علاقة البيان بالمرأة وبالجنس وعلاقتها من ثم بالحيوان، ولعلنا لا نكاد ننسى علاقة الفصاحة بالفحولة وعلاقة الفحولة بالبهائم بوكيف استعيرت هذه الصفة غير البلاغية بكامل لإحباطها الجنسية لتصف بلاغة القول وفصاحة اللسان، التي لا بد

مقارنة بالبيان والفصاحة. ولا شك أن هذا يتناسب تماما مع أطروحة الجاحظ التي تعني أولا وأخيرا بالبيان والبلاغة. إلا أننا في المقابل نستجوب علاقة المرأة بالبيان والحيوان وبالعلى، وهى علاقة لا تكاد تتناسب إطلاقا مع هذا الطرح (الجاحظ لا يتمثل بالنساء إلا نادراً جداً، (٢: ١٣٩، ١٩١، ٣: ١٠٣). وإذا صدقت مقولة: «اختيار الرجل قطعة من عقله» (١: ٤٣، العسكري، ١١) والتفتنا إلى اهتمام الجاحظ بانتقاء أمثله وشواهد، وكيف أنها تكاد تعكس موضوعها وطبقته الاجتماعية، فإننا حتماً سنستغرب اختيارات الجاحظ لأمثله وشواهد التي تبرز فيها دونية المرأة للعن المجردة. فبينما يستهجن الجاحظ عيوب البيان عند الرجال نجده يمتدح هذه العيوب لدى النساء؛ ولما كانت عيوب اللسان وعيها تضع من قيمة الفحل (مما جعل الموت عنده أهون من العي [١: ٤٤])، فإن هذه العيوب هى التى ترفع «قيمة» المرأة؛ ولذلك فبينما يرى أن مثابة الفحل وكده فى طلب البيان ضرورة قصوى مهما تضاعفت الفرص (١: ١١٢)، فإنه يرى فى عيوب البيان زينة وحلية للمرأة. فهو بعد أن يحمل على اللحن مثلاً لا يجد بداً من أن يستثنى ليقول:

«واللحن من الجوارى الظراف ومن الكواعب النواهد ومن الشواب الملاح ومن ذوات الخبور الغرار أيسر وربما استملح الرجل ذلك منهن... إذا كان اللحن على سجية أهل البلد. كما يستملحون اللغواء إذا كانت حديثة السن ومقدودة مجدولة فإذا أسنت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح...» (١: ٨١ - ٨٢) (٢).

فى هذا النص لا يستثنى الجاحظ أحداً من النساء، بل إن عيوب البيان مقبولة منهن جميعاً، ولعله يحضنهن على التحلى بهذه العيوب. ويبدو هنا أن النساء طبقاً واحدة على عكس الفحول الذين يتدرجون طبقاً حسب

فهناك اللثغ الشريف الذى يوجد فى الأشراف، بينما المرتبط بالعامية والسوقة ليس منه الشريف أبداً. ولطالما كانت هذه هى حالهم وحال عيوبهم، فإن الجاحظ لا يورد من أمثلتهم إلا ما يجسد دونيتهم وطبقته الاجتماعية، على عكس ما يعتبره من سوء بيان فى طبقة الأشراف. ومن هنا نجد اختيار الجاحظ لأمثله يتبع منهجا صارماً فى مواعته بين تطابق المقال والمقام. فهو حالماً ينتهى من «العيوب الشريفة» (المفارقة لاحتياج إلى تعليق) ينتقل بكل يسر وسهولة إلى «لكنة العامة» ومن لم يكن له حظ فى المنطق. والمثال الذى يورده فى هذا الصدد يكاد يوح ببنية البيان التحية؛ فالدليل على دونية العامة ومثلهم الأعلى هو مولى زياد «فإنه مرة قال لزياد: اهدوا إلينا همار وهش يريد حمار وحش. قال زياد: وأى شئ تقول وبلك! قال: اهدوا إلينا إيراً يريد عيسراً» (١: ٤١). أما مثل الجاحظ الآخر على «لكنة وعى» العامة فلا يقل وضوحاً ولا بيانا عن سابقه. فها هى «أم ولد لجبر بن الخطفي» تقول «لبعض ولدها: وقع الجردان فى عجان أمكم. أبذلت الذال دالاً وضمت الجيم وجملت المجين عجان» (١: ٤١). لن نترك أن أم هذا الولد قد عصت نصيحة الفحل فى التزام الصمت إلا فى الجزء الثانى فافتضح أمرها؛ إذ يكمل الجاحظ هناك بقية القصة فيقول: «وكانت أم نوح وبلال ابني جرير أعجمية، فقال لها: لا تتكلمي إذا كان عندنا رجال» لكنها قالت ما قالت (٢: ١١٠). ولسوف نذكر أيضاً أن «الصمت» أو «السكوت» ليس مقصوراً على الأعجمية (كما يوحى به تحليل الجاحظ)، بل إنه يعم النساء جميعاً. ولكن أنت المرأة والحيوان فى هذين المثالين على أعقاب بعض، فإن هذه الطريقة تستمر متصلة فى كتاب (البيان) بالجنس وبالعلى، وسوف تضطرد هذه الصلة سواء كان السياق دليل على أو بيان.

وحين نلاحظ ارتباط عى اللسان بالمرأة والحيوان لابد أن نفر بأن العى يجب أن يتنزل منزلة دونية

الجماع، فقالت: هذا الذمل يذكرنا بالسر.
تريد أنه يذكرها بالوطء» (١: ٤١-٤٢).

وطالما ارتبط العى بالمرأة والبيان بالفحول؛ فهل
نستغرب والحالة هذه أن يعرض الفحول لكل «عيبية»
لسان، بل لابد أن تتركب هذه العجوز العجماء حيوانها
وأن يتخلع بها حتى تهيج. حقاً ليس غريباً أن تكون
صاحبة الحادثة أنثى وعلى حيوان، ولذلك لن يكون من
المستغرب أن يعرف البيان على:

«أنه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع
المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى
يفضي السامع الى حقيقته ويهجم على
محصوله كائن ما كان ذلك البيان»
(١: ٤٢).

هذه لا شك معركة وهتك حجب وكشف أقنعة
ولا يستطيعها إلا الفحول .

وليس الأمر مقصوراً على النوادر والملح بل إنه
يجاوزها إلى صميم الجوهر البياني ذاته ؛ فيجدر بنا هنا
أن نتبع نصيحة الجاحظ التي يحض القارئ على
التمسك بها في باب يصر فيه على أنه :

« قد صارت الألفاظ فى معنى المعارض
وصارت المعانى فى معنى الجوارى، والقلب
ضعيف وسلطان الهوى قوى ومدخل خدع
الشیطان خفى» (١: ١٤٢).

وما دمنا نحن مع الجوارى فى معارضهن فلا بد
أن يكون تاجر الدواب غير بعيد. والجاحظ إذ يخلص إلى
هذه النصيحة فإنه أيضاً شديد الحرص على تفصيل
الكلام وتتبع شوارده. فهو قد أشار سابقاً إلى أن :

«جميع أصناف الدلالات على المعانى من
لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لانقص

فصاحتهم ويانهم . وهذا لا شك يؤكد أن مقياس بيان
الأثنى يختلف عن مقياس الفحول لاختلاف تركيبهما
البيولوجى : الفحول له لسان والمرأة لها جسد . ومثلما
ترتبط فحولة الرجل بلسانه ترتبط كذلك بلاغة المرأة
عضوياً بقدها وسنها . ولهذا فالأثنى فى كتاب (البيان
والتبيين) لا يحتاج إلى لسان الفحولة كما لا يحتاج
الحيوان إلى بيان، وكلاهما على أية حال يؤدى خدماته
للفحول بطريقة أو بأخرى ، وهذا ما يهيئنا له الجاحظ فى
نص سنحاول إرجاءه إلى حين .

وإذا عدنا إلى قضية عيوب البيان عند المرأة نجد
نصوصاً أخرى لا تفارق هذه الرؤية ، فهو بعد حديثه عن
مساوئ اللحن عند الرجال ، يورد قول :

«بعض الشعراء فى أم ولد له يذكر لكتتها :

أكثر ما أسمع منها فى السحر

تذكرها الأثنى وتأنث الذكر

والسوءة السوءة فى ذكر القمر

لأنها إذا أرادت أن تقول القمر قالت :
الكمر» . (١: ٤١؛ انظر ، ١: ٩٢، ١٢٧)

(لعل هذا الشاعر فحول لا تاجر ، فهو لم يختبر هذه
الجارية حين ابتاعها كما يفعل النخاس المجرى) .
فمهمة هذه الجارية هى مهمة الأثنى عموماً ؛ أى أن
تخفظ بيانها لحين السحر والكمر (والحادثة طريفة تتعلق
بمعنى الكمر ويستدل بها ابن قتيبة فى كتابه أدب
الكتاب ، انظر ابن قتيبة، ٣٧٩) . ولا يقتصر الجاحظ
على رواية «الكمر» واستشهاده بهذه الحادثة، بل يتبعها
شاهداً آخر يجمع بين المرأة والحيوان جمعاً يكاد يكون
عضوياً . يقول:

«قال ابن عباد: ركب عجوز سنبلية جملاً
فلما مشى تحتها متخلها اعتراها كهيفة حركة

لا يجد بديلا عن الأنتى وشواهدا، مما ينجم عنه تقديم الإشارة على اللفظ خاصة فى مناحى «خاص الخاص». فكيف تتسلسل الأنتى إلى خاص الخاص؟ إن أول أمثلة الجاحظ على الإشارة هو:

«أشارت بطرف العين خشية أهلها

إشارة مدعور ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قال مرحبا

وأهلا وسهلا بالحبيب المتيم

أما شاهده الثانى:

«وفى العين غنى للممر

ء إن تنطق أفواه»

وغير هذه الإشارات المدعورة الكثير، ولهذا فهو يقرر أن هذا «باب تتقدم فيه الإشارة الصوت» (١: ٤٤). والمعجب فى الأمر أن الجاحظ بهذه الأمثلة والشواهد المشبعة بالأنتى يمهّد لما يسميه «المرفق الكبير»، بمعنى أن الإشارة:

«مرفق كبير ومعوّنة حاضرة فى أمور يسترها الناس من بعض ويخفيها الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يفاهم الناس معنى خاص الخاص ولجهلوا هذا الباب البته» (١: ٤٤).

إذن المرأة تسلمت من باب الإشارة خدمة لخاص الخاص! أليس غريبا أن يرد هذا السر والحجب فى كتاب يشيد بأهمية البيان وفضله على الحى والحصر، وكيف أن البيان فى معركة محتدمة لكشف قناع المعانى (الجوارى) وهتك الحجب؟! ثم أليس من المعجب أن يرتبط خاص الخاص بشواهد تنضح جنسا؟! لا يقف

ولا تزيد... اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال وتسمى نصبة» (١: ٤٣).

لعل هذه هى حقا حقيقة الأمر، لكن وصف الجاحظ لهذه الأصناف يستحضر المرأة إذ لكل واحدة من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبته وحلية مخالفة لحلية أختها» (١: ٤٣). لا شك أن الجاحظ كان يهيئنا بهذا الوصف - الذى يأتى متقدما نوعا ما فى الكتاب - للجوارى فى معارضهن. كما أنه يربط هذه الأصناف بأهميتها الطبقية والمعرفية مما يشير إشارة واضحة لا إلى دونية المرأة والحيوان وحسب، إنما إلى خدمة المعانى وتزيينها، تلك العملية التى سينهض بها الفحل فى المحافل، ولن ندرك هذه العلاقة العضوية بين المرأة والبيان إلا بنظرة استرجاعية. والجاحظ يعتذر هنا عن تأخير هذا الباب الذى كان يجب أن يأتى فى «أول الكتاب» ولكننا أخرناه لبعض التدبير» (١: ٤٣). فما هذا التدبير؟ يخبرنا الجاحظ بأنه شىء كان دائما يرمى إليه: إنه دونية الحى وما يرتبط به وأهمية البيان وصلته بالعلم والعقل:

«قالوا البيان بصير والى عمى. كما أن العلم بصير والجهل عمى. والبيان من نتاج العلم والى من نتاج الجهل».

إلى أن يصل إلى:

«ليس لى ولا لمنقوص البيان بهاء ولو حك يباfooه غنان السماء» (١: ٤٣).

هنا إذن هو التدبير! لا مكان لى فى بيعة (البيان والتبيين)، وهو منفى لفقده لسانه. فالمرأة والحيوان لا مكان لهما هنا! والجاحظ يخلص إلى هذه النتيجة بعد أن يتقصى الدلالات الخمس، فدعنا نتتبع. ومادام اللفظ هو وسيلة الفحولة والرفعة الاجتماعية ودليل العلم والعقل، فإن الإشارة لا تقل عنه. وما إن يصل إليها فإنه

فجاءة ليعود للأثنى والحيوان، يعود ليعحدثنا عما « يقال في الفحل ». ومع الفحولة وعلاقتها بالبيان تأتى صورة نقيضها التى تكسب قيما دونية. والحقيقة أنه تبرز هنا علاقة البيان بالفحول وعلاقة المرأة بالحيوان وبالعى. وما دام يتحدث عن الفحولة فلا بد أن تكون العملية الجنسية هى الأساس، والمثل الذى يورده الجاحظ - على سعة علم ابن بحر - لابد أن ييوح بهذه الحقيقة، وبأن العى هو فشل هذه العملية، وهو لا شك سبب تعود الجاحظ منه وسبب كرهه له. يقول ابن بحر: « ويقال فى الفحل. إذا لم يحسن الضراب جمل عتاياء وجمل طباقاء ». فعملية الضراب هى نفسها عملية الخطباء، من يحسنها فهو فحل ومن لا يجيدها فهو عى. لكن ما علاقة المرأة بهذا؟ نهى ليست فحلا يطلب منه حسن الضراب، ولا هى حيوان لا ينطق! علاقتها تكمن ليس فى أنها جزء من عملية الضراب وحسب، بل إنها هى مصدر كلمة « العى ». فالجاحظ على سعة علمه وحسن اختياره وتدبيره لم يجد فى زوايا ذاكرته ولا فى أوراقه أى دليل على الفحولة سوى ما احتفروه من الجاهلية من مقولة ينسبها إلى امرأة أرسلتها مثلاً سائراً: « قالت امرأة فى الجاهلية تشكو زوجها: زوجى عيائى طباقاء وكل داء له دواء » (١: ٦٠). كان يجب أن تكون هذه رواية امرأة، ويجب أن يكون موضوعها - كما هى الحال مع غيرها - العملية الجنسية وإلا لفقد الفحل قيمته البيانية: فلا غرو إذن أن « جعلوا ذلك مثلاً للعى القدم الذى لا يتجه للحجة » (١: ٦٠). ويجب أن نتذكر أن « القدم » هو « العى عن الكلام فى ثقل ورخاوة وقلة ظفنة » (١: ٦٠). جميل هذا الشاهد، صبح أم لم يصب، ولعل المرء يدرك أنه لابد أن يأتى من امرأة للمكانة الدونية التى يحتلها العى ويحتلها المرأة نفسها مقارنة بفحول البيان (٣) ، فالفصيح والخطيب البليغ والشاعر لابد أن يكون رجلاً وفحلاً معاً، وما سوى ذلك فامرأة أو حيوان عيائى: (حتى خطب النكاح تختلف عن غيرها فقد « قال الهيثم بن عدى لم تكن الخطباء

الجاحظ عند شواهد وأمثله كما هى حاله فى مواضع أخرى، بل يضى ليحمل ارتباط الإشارة بالجنس ارتباطاً لا يقبل الشك والجدل. فبرغم ما للصوت من أهمية، وبرغم كونه « الجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف »، فإن « حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان ». إلى هنا وتحليل الجاحظ مقبول ومعقول، وما زال اللسان يحتل صدارة البيان، غير أن الجاحظ يضيف إلى ما سبق عبارة تعد ذروة الدلالة التى ستميد لنا صورة التواهد الكواعب الشواب وصورة العجوز السندية:

« وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذى يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتفتل والتثنى واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور » (١: ٤٤-٤٥).

هذا هو إذن البيان الجسدى العضوى الذى لا يحتاج إلى لسان. وبما أن الجاحظ قد استحسّن عيوب البيان فى الأثنى، فإن الأثنى ستكون على صلة وثيقة بالإشارة: لكن الإشارة لغة جسدية وليست لغة البيان اللسانى. ولعل هذا ما يفسر استشهاد الجاحظ بأمثلة تدور حول الأثنى وهو يحاول إثبات أهمية الإشارة وارتباطها بخاص الخاص. وهكذا فالأثنى لا يحتاج إلى لسان أو بيان طالما هى كاعب ناهد؛ فلسان حالها هو جسدها؛ وهذه الحقيقة هى التى مازلنا نحاول إرجاعها إلى حين، إذ إن الإشارة ليست هى الوحيدة التى تخفى وتستتر، بل إن هنالك بيانا وتبيينا يشاركان الإشارة هذا السر والحب: كتاب الجاحظ بأجزائه الثلاثة لا يحجب المرأة وبياناتها وحسب، بل إنه ينفيها إلى بيئة أخرى مغايرة، وحتى نكشف هذا الحجب لا بد أن نتتبع أسس البيان كما يرسمها الجاحظ، ولسوف نجد أن هذا النفى منظم متسق، يكاد يكون برنامجاً محكم التخطيط.

والمتتبع لطريق بيان الجاحظ يجده يدور حول خير الكلام والفصاحة على مدى عشرين صفحة ثم يتوقف

فالجنى إذن هو أساس البيان والخطابة ، ولابد أن يكون للمرأة فيه النصيب الأكبر . حتى حينما يكون لها من الحكمة نصيب فإنها لا تفارق العملية الجنسية ، فالجاحظ حينما يذكر لقمان وكيف كانت العرب تعظم شأنه ، فإنه لا يجد بدا من ربطه بالمرأة وقلة عقلها ، مستشهدا بشعر النمر بن تولب ليعلق عليه قائلا :

«وذلك أن أخت لقمان قالت لامرأة لقمان
إني امرأة محمقة ولقمان رجل منجب
محكم، وأنا في ليلة طهرى ، فهبى لى
ليلتك ففعلت ... فوقع عليها فأحبها بلقيم»
(١٠٣: ١ - ١٠٤) .

لقمان حكيم فلا بد أن يكون فحلا !

ومثلما أن العى يحتل مكانة دونية فإن المرأة لارتباطها به مستحلت المكانة نفسها؛ كما أنها تستصف بالحمق كأخت لقمان وامرأته . وما إن تعرض أخت لقمان للجاحظ حتى يبدأ بتتبع معنى الحمق وارتباطه بالأثنى ، فيقول: « والمرأة إذا ولدت الحمقى فهي محمقة » . ويغيب في إيراد الأمثلة والشواهد على المحمقات حتى يصل إلى قضية « أبو حمزة الضبي » الذى « لبغض البنات » هجر خيمة امرأته .. حين ولدت له ... بنتا (١٠٤ : ١) . دعنا نقف عند كره البنات لحظة لتدبر خطة الجاحظ واحتياله ، إذ إن هذه القضية تكاد تكون تحولا مهما . فالجاحظ يقول فى الجزء الثالث:

«وجه التدبير فى الكتاب إذا طال أن يداوى
مؤلفه نشاط القارئ له ويسوقه إلى حظه
بالاحتيال له ، فمن ذلك أن يخرج من شئ
إلى شئ ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرج
من جملة ذلك الفن ومن جمهور ذلك
العلم (١٨١: ٣) .

تخطب فعودا إلا فى خطب النكاح» (١٦٥: ١) . يجب على المرأة أن تكون أقرب إلى الأرض من سمو الفحل .

وبما أن المرأة قد جردت من آلة البيان فإنها لاشك مستقرب كثيرا من الحيوان؛ ليس فقط لأن الفحل سيحتاج الناقة وحسب ، بل لأن اللسان أيضا هو الذى يميز الإنسان عن غيره ، وينقل الجاحظ عن خالد بن صفوان قوله: « ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة ممثلة أو بهيمة مهملة » (٩٥ : ١) . من هنا تصبح علاقة المرأة بالإشارة مهمة ، على أنها لن تحض بما للإشارة من مكانة علوية ، بل مستصحب مجرد إشارة فقط تدل على المعانى بمحض وجودها . أى أنها ستتبوأ مكانة النصبة - خامس الدلالات على المعانى - وهى « الحال الناطقة بغير اللفظ والمشييرة بغير اليد ... فالدلالة التى فى الموات الجامد كالدلالة التى فى الحيوان الناطق » (٤٥ : ١) . ثم يأتي دور الصمت والأرض فى الدلالة على المعانى ، فيقول:

« فالصامت ناطق من جهة الدلالة والمجماة
معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول :
سل الأرض فقل: من شق أنهارك وغرس
أشجارك وجنى ثمارك؟ فإن لم تجبك حوارا
أجابتك اعتبارا » (٤٥ : ١ - ٤٦) .

ولسوف نرى أن الصبمت والأرض والفرس والشقوق على ارتباط وثيق بالمرأة ، ذلك لأن الجاحظ سلب المرأة لسانها ومنحه للفحول نتيجة لذلك . إلا أن الناقة - الأثنى والحيوان - ستبقى جزءا من اللسان ، لأن الجاحظ يتخير حركة ذيل الناقة ليصف بها حركة لسان الفحول : فقد قيل : « سمعت أعرابيا يصف لسان رجل فقال : كان يشول بلسانه شولان البروق » . ولكي لا يلتبس الأمر على القارئ الفحل فإن الجاحظ شديد الحرص على شرح المفردات المهمة ، فيقول: « البروق الناقة إذا طلبت الفحل فإنها حيث تدفع ذنبها » (٩٥: ١) .

الباب إذا طال لبعض العلم كان ذلك أروح
على قلبه وأزید فی نشاطه إن شاء الله
(١٠٥: ١).

هذا التبریر يقع بین إفاضته على المحققات
ومنجيات البنات وبين ذكر الأم البائدة، بین لقمان وعاد
ونمود وبين مأساة أبی حمزة الضبی . وباله من تبریری
مكانه هذا.

قد لاستغرب كثيرا إرسال المرأة إلى الحیوان؛ فمئذ
البداية والی مستبعد ومستعاذ منه. وقد أرسل كل ما من
شأنه أن يعیق البیان إلى الحیوان (١: ٣٤- ٣٥). كما أن
كل الإرهافات والإشارات تومئ إلى علاقته بالمرأة، وأن
البیان مقصور على الفحول من الرجال. وبالتأكيد لن
يكون للمرأة دور إلا بقدر؛ كأن تأتي له بمفردة مهمة
حتى لو كانت من الجاهلية؛ أو تكون موضوعا لشواهد
الإشارة ودليلا على معرفة خاص الخاص التي یضن بها
علينا لأنها ليست من باب البیان والتبيين (١: ٤٤). دعنا
نستعيد هذا القدر؛ إن سبب إدخال المرأة وما یعنيها فی
باب لا یعنيها تطابق تماما مع وضعها إذ یقول:

«قد یجرى السبب فیجرى معه بقدر ما یكون
تنشيطا لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب
إذا طال، لبعض العلم كان ذلك أروح على
قلبه وأزید فی نشاطه إن شاء الله».

تکمن أهمية المرأة إذن فی کتاب (البیان والتبيين)
فی خدمتها للقارئ «الفحل» (مثلا تکمن المرأة فی
الإشارة خدمة لخاص الخاص). وهو بحاجة - كلما طال
جده وجهده فی طلب العلم - إلى من یروح «على
قلبه» ویزید «نشاطه»، ولا ألد وأشهى طبعاً من تفتل
الكواعب والنواهد وتتيهن حتى لو كن «المحققات».
فهذا الفحل المرهق بحاجة مائة إلى من یرفه عنه ویریح
عناؤه. ولذلك فهي تأتي من یبقتها لتحمل القارئ
وتخفف من همومه؛ تأتي لمتعته وإمتاعه. من هنا يأتي

فما أهمية هذا التدير وما أهمية هذا الاحتيال؟
وهل له علاقة بالی والمرأة؟ لعل ههنا - ونحن نخرج
من باب الی باب ومن شئ إلى آخر ومن الفحل الی
الأثنی - ما یبرز تدير الجاحظ واحتیاله. ولعل ههنا أيضا
ما یسلط الضوء على دور المرأة فی «البیان والتبيين»
ویوضح فی الوقت نفسه علاقتها بالحیوان. وههنا أيضا
سنأتي بنص طالما أشرنا إلیه وأرجأناه.

فبعد حادثة أبی حمزة الضبی وكرهه لامراته وبتته
یخبئنا الجاحظ باحتیال آخر، ویسوق تبریر للاحتیال
على القارئ ويعتذر عن إخراجه من باب إلى باب. على
أن هذا ليس هو بيت القصید، بل الأهم هو تحلیده
لبیئة المرأة التي یجب أن تقر بها وتسکنها؛ فبعد دراما
أبی حمزة الضبی المأسوية یقرر الجاحظ أن «هذا الباب
یقع فی کتاب الإنسان من کتاب الحیوان وفی فضل ما
بین الذکر والأثنی تاماً». ههنا یرسل الجاحظ المرأة الی
بیئتها الطبیعیة (أو طبیعتها)، یرسلها إلى الحیوان، إلى بیئة
البهیمة عديمة اللسان الفصیح؛ فمکانها كما یقول
«یقع» هناك، لكن ما لا یقع هناك هو حضورها ههنا فی
کتاب یعنی بالبیان والتبيين، هذا الحضور الذي یقول
عنه «ليس مما یدخل فی باب البیان والتبيين»؛ فلماذا
هی هنا؟ إحدى الإجابات المعقولة (دعنا نرجع جواب
الجاحظ قليلا) أنه بحاجة للأثنی حتى تعطیه معنى الی
والفحل، فهو ینقلها من بیئة إلى أخرى، ویستحضرها من
بیئتها لیجلب معها الحیوان باستمرار، بل ویربطها به
لغیها؛ ثم إن موضوع اللسان الفصیح وإشارات خاص
الخاص هی المرأة، فلابد أن نهاجر من بیئتها لتعین
البیان. ولما كانت هذه تبریرات نستطيع قراءتها من خلال
أمثله وشواهد، من خلال نسیج (البیان والتبيين)، فإن
الجاحظ ینضیف إلیها تبریر آخر أهم. یقول ابن بحر بعد
أن اعتر عن حضور المرأة فی هذا الباب:

«لكن قد یجرى السبب فیجرى معه بقدر ما
یكون تنشيطا لقارئ الكتاب. لأن خروجه من

دور المرأة الهامشي والمهم في آن. ولا داعي لإيراد الأمثلة والشواهد التي ينبو عنها الذوق السائد والتي يوردها الجاحظ من حين إلى آخر لتتفرغ عن قارئه مما جعل محقق الكتاب، يرغم تبجيله وتعظيمه للجاحظ يحتج قائلا: «وقد أتى الجاحظ في هذه القطعة بما لا ينبغي أن يكون من مثله على جلالته وعلو قدره» (١٩٢: ٣). ونحن سنكتفى بالتعامل مع ما ينبغي أن يكون من مثله (وهل يستطيع أن يتجنبه المرأة جزء جوهري لا من البيان وحسب بل هي المعاني)؛ أي سنكتفى أثر الجاحظ، في استحضار ما يخدم القارئ ويوفيه عنه. وسوف نجد المرأة في كل مناسبة وكل موضع قريبة من حيوانها وعلى أرضها.

فالمرأة، فيما يخص اللسان، أشبه ما تكون بالحيوان لكنها فيما يخص البيان أقرب ما تكون من مادته الشهية. وجنينا اختتم الجاحظ باب اللسان فإنه لم يجد عن المرأة بديلا؛ فهو يقول:

«أنكح ضرار بن عمرو الضبي ابنته معبدا بن زارة» وأوصاها بقوله: «يا بنية أمسكي عليك الفضلين. قالت [وهي الجاهلة]: وما الفضلان؟ قال: فضل الغلظة [الانقياد للشهوة] وفضل الكلام» (١٠٨: ١).

ليس غريبا أبدا أن تكون هذه النصيحة مناسبة للمقام بكل إيهاماته البيانية والجنسية. فالمرأة ليس من شأنها الكلام ولا الشهوة طالما أنها وجدت لتتفرغ عن الفحل الذي يقول ويستعفى، وهذه النصيحة لا شك أنها ترفع التهمة عن الأعجمية، أم ولد جبر، فالكلام محظور عليها وعلى غير الأعجمية! ويحرص الجاحظ على التحريف بضرار هذا، وكذلك لم يجد بدا من ربطه بالمرأة لتأكيد بيانه. فهو الذي لما قال له المنذر: كيف تخلصت يوم كذا وكذا وما الذي نجاك؟ لم يجد ضرار نفسه بديلا عن المرأة، إذ قال: «تأخير الأجل وإكراهي نفسي على الملق الطوال» (١٠٨: ١). ولعل إعجاب

الجاحظ بهذا البيان وحسن اختياره هو الذي دفعه - من باب الحرص على المعرفة - إلى شرح المفردات المهمة: «المقاء المرأة الطويلة والمقى جماعة النساء الطوال»، ثم لا ينسى الحيوان لكنه يرجعه إلى آخر الشرح استدراكا: «والمقى أيضا الخيل الطوال». غير أن هذا المعنى ليس هو المقصود بجواب ضرار بن عمرو، لأن إخوته لأمه هم الذين أنقذوه ذات يوم حتى إنه «رفع عقيرته بعكاز فقال: ألا إن خير حائل أم، ألا فزوجوا الأمهات. وذلك أنه صرع بين القنا فانشل عليه أخوته لأمه حتى أنقذوه» (١٠٨: ١). ليس غريبا أن ينتهي باب اللسان على أعتاب باب الصمت، فهما نقيضان في معركة البيان والتبيين، وليس مصادفة أن ينتهي باب اللسان وضرار بن عمرو يتأرجح بين الحياة والموت، بين المرأة الحائل والفتاة؛ فالمرأة والموت هما الصمت المطبق.

وعندما يلج الجاحظ باب الصمت نحسب أن هذا هو البيضة المناسبة للمرأة، طالما أنه يربطه بكل القيم المضادة للبيان ويسمه بكل العيوب والمثالب الشائنة، إذ إن المتأدبين «كانوا يمينون النوك والعي والحق وأخلاق النساء والصبيان»، واستقرت كل هذه المسائل في أشهر كلماتهم وأمثلتهم السائرة. حتى المعلم لم ينج من هذه العيوب لارتباطه بالأشئ ارتباطا غير ترفيحي. فيستشهد الجاحظ بشعر صقلاب في ذم المعلمين: «وكيف يرجى العقل والرأى عند من / يروح على أنثى ويغدو على طفل» ثم يفيض بالشواهد والأمثلة. فهامم الحكماء قد أجمعوا على أن «لا تستشروا معلما ولا راعي غنم، ولا كثير القعود مع النساء»، وقالت الحكماء: «لا تدع أم صبيك تضربه، فإنه أعقل منها وإن كانت أسن منه» (١٣٩: ١). من الطبيعي عند الجاحظ أن الأشئ متى أسنت فإن اللحن - الذي هو زينتها وهي كاعب - يصبح مذموما، أما العقل فإنها لم تحصل على شيء منه، ولذلك سيكون حتما عقل صغيرها أكبر من عقلها، فهي بإيجابها قد خسرت قلبها المفتول الذي يمد وسيلة بيانها فما بقي لها شيء^(٤). والجاحظ وهو يورد هذه

هل ترى في خلق الرحمن من تفاوت ؟ قال : أرى فطوراه (٢ : ١٥٥) . أما الرواية الثانية فندعها وإن كان بيانها أبلغ وأبين . ولكن قصر الجاحظ بيان المرأة على الدلالة بالنسبة و ربط هذا البيان بالوقت (العمر والجسد) فمن المجهف بحق الجاحظ أن زعم أنه لم يورد من بيان لسانها شيئا ؛ فدعنا نتتبع المواقع القليلة التي تكرم بها الجاحظ علينا وعلى المرأة ونقل لنا فصاحتها . على أنه يمهّد لظهورها وهي تفتض كشافة (البيان والتبيين) بتعجب واستغراب . فيقول :

« ومن أهل الدهاء والنكراء ومن أهل اللسن واللقن والجواب المعجب والكلام الفصيح والأمثال السائرة والمخارج المعجبة (هند بنت الحنيس) وهي الزرقاء و (جمجمة بنت حابس) » .

وكأنه بهذا التمهيد ينكر على أهل الدهاء والنكراء فصاحة البيان . إذ إن البيان لا يمت بصلة لبيئة النساء . لكن الجاحظ برغم ذلك يعترف ويقر بأن هند وجمجمة من أهل البلاغة . فهل تغير طريح الجاحظ في كتابه ؟ وهل سترى امرأة على خلاف ما كشف لنا عنها في كتاب الفحول والفحولة ؟ وهل ستتغير دلالة المرأة بالنسبة إلى دلالة باللفظ واللسان ؟

لنر إذن كيف يؤكد الجاحظ بيان أهل النكراء والدهاء من النساء فعلى ندرة استنطاقه المرأة وقلة امتداحه لها، حيث يقتصر على ما يوحى بدونيتها، لاشك أن هذا أحد المواقع النادرة التي تستقدم فيها المرأة من الحيوان إلى البيان . فقد تبتعد المرأة فيه عن الأرض قليلا، ولعلها ترتفع عن الدونية إلى مركز الفحولة . إلا أن الجاحظ يفيض عليها من بحر ليؤصل ما عهدناه، فهو يختار أمثلة وشواهد لا بد أنه تجشم من أجل جمعها المصاعب الجسام . يقول الجاحظ : « قال عامر بن عبد الله الفزاري : جمع بين هند وجمجمة » ، فماذا سيكون موضوع هذا الاجتماع بين أهل الدهاء والنكراء من

الحكم البليغة لاشك أنه يتبنى صدق مضمونها إذ يأتي بها شاهداً على بيان الفحول ودليلاً دامغاً ليس على عي المرأة وحسب، وإنما أيضاً على ضعف عقلها وعلى تأثيرها السيئ على من يرتبط بها لغير غرض الترفيه . فهو يدافع دفاعاً مستميتاً عن طبقة معينة من المعلمين « العلماء » (مرى أبناء الخلفاء خاصة) وعن رعاة الغنم، لكنه لم يتفوه بنت شفة حول ما قيل من حكم في دونية المرأة (١ : ١٤٠) ، ثم إنه سيستعيد هذه الحكم كلما أعرض له المعلم وكلما طرق مجال العلم والعقل .

وبرغم أن الجاحظ يرى مكان المرأة المناسب مع الحيوان، فإنه يحتفظ بها دائماً خلف كشافة البيان والتبيين ؛ فهي مثله وشاهده، وهي موضوع تندرته ووسيلته في الترفيه عن قارئه الفحل، وهي قبل هذا وذلك أقرب الصور لوصف بيانه وألفاظه ومعانيه طالما أن الجوارى معاني والألفاظ معارض . أما فيما يتعلق بما أسماه « باب ما قالوا فيه من الحديث الحسن الموجز المخلوفاً القليل الفضول » - وهذا عنوان يكاد يكون قانوناً أخلاقياً للمرأة في (البيان والتبيين) على ما نرى فيه من وصايا توجه المرأة لترك الكلام . فإن الجاحظ ، وعلى مساحة خمس صفحات متتاليات ، يورد ٤٧ بيتاً من الشعر كشواهد ، جميعها في المرأة ، تمثل لها - وليس بأد لها - بقول الهذلي : « كروا الأحاديث عن ليلي إذا بعدت / إن الأحاديث عن ليلي لتلهيني » (١ : ١٥٣) .

ولما كان الجاحظ بن بحر بحراً هاجماً فإنه لا شك قد أغرق المرأة وخنق صوتها ، فهي إما في بيعتها مع الحيوان الدال بالنسبة وإما مادة لفحولة الفحول . لكنه أيضاً حريص على لصنها ولثغها في شبابها، فهي تتحدث بليغة في جسدها وبمحض تركيبها البيولوجية ؛ فهذه الحضرمية في الجزء الثاني تعيد لنا صورة الكواعب والأرض في شقوق أنهارها في الجزء الأول ، فإن دلت الأرض هناك اعتباراً لا حواراً ، فإن الحضرمية هنا تجسد الدلالة نفسها ، فتدل على المعنى اعتباراً لا حواراً . يقول الجاحظ : « قال تجردت حضرمية لزوجها ثم قالت :

حملنا النص مالا يحتمل؟ ربما! لكن انظر كيف يحتل الجاحظ بكل ما أوتي من قدرة ليورد هذا الموقف مباشرة قبل نص آخر يربط به فعل الحيوان مع فعل الإنس، ثم يربطهما معا بأهل الدهاء والتكراء، مما يجعل الجنس مادة للبيان كى يناسب المقال المقام عضويا. من هي هند هذه؟ لم يكتف الجاحظ بتعريفه لها في الصفحات السابقة، بل إنه بعد وصفها للفحل يقول: «وهي التي لما قيل لها: ما حملك على أن زנית بعبدك؟ قالت: طول السواد وقرب الوسادة» (١: ١٧٦). لاشك أن هذا المقال هو غاية الإيجاز والدلالة، ولدلالته ولاهتمام الجاحظ بوصف السياق بين أوصاف الفحل وعمله، فإنه (على غير عادته في بئر السياق وتفسير المفردات المهمة) انتظر هذه المرة حتى «زنت هند بعبدك» وأكمل الحدث، ثم عاد إلى تذكر عادته في تفسير المفردات فشرح بفسر مفردات الفحل، ولم يخلص دهاة النساء ولا هند من بيانهن ومن الفحول إلا «السودة» في جوابها إذ تولاها الجاحظ بالشرح والتحليل حتى استقر على أنه «السرار». هذا التركيز على فصاحة المرأة وارتباطها بالفحل يؤصله ذكر النساء النواكس من الخواجر؛ فهو يكتفى بذكر أسماهن دون أن يورد شيئا من أخبارهن (١: ١٩٤ - ١٩٥). ولعل لهذا السكوت ما يميزه؛ فليس (البيان والتبيين) هو باب المرأة إلا بقدر. ثم لعله لم يجد هذا القدر عند غير هند وجمعة؛ فغيرهن لم يسألن عن الفحل والفحولة؛ ولذلك كان الاحتيال على القارئ والترفيه عنه أوجب والإحجام عن ذكر بيان النساء أكثر (٥).

ومادامنا بصدد الاحتيال فلا ضير من إيراد ما يتندر به الجاحظ حول الموضوع، إذ إن هذا التندر لا يكاد يفارق المرأة، مثلما يتشبث بها بيان الفحول. فمثلا قد يخفى من يتوسط في خطبة بعض النساء حقيقة ومهنة الفحل المرتقب، مثل:

فصبيحات العرب! «فقيل لجمعة أي الرجال أحب إليك؟». هذا هو إذن الموضوع الذي يجب أن تجتمع عليه فصبيحات العرب! إنه الفحل في أعظم صوره، لكن على المرأة ذات الدهاء أن تكون بمستوى التكراء، وأن تكون فصيحة حصيفة تتبع «سر» البيان والبلاغة، سر لكل مقام مقال! وعليها إذن أن تتحدث بما يليق بمقام هذا الفحل الذي «لا يقرع أنفه». فكان جوابها - وهي ثانی أهل الدهاء والتكراء - «الشنق الكيسل شديد الشوق»، الظاهر الجلد، الشديد الجلد بالمسد. هذا هو غاية طموح المرأة حينما تأتي من الحيوان إلى البيان، ولسوف تترجم هند هذه الصفات إلى كلمات أبين وأبلغ حينما تجيب عن السؤال نفسه. لكن قبل أن تنتقل إلى هند يجب أن نتذكر أن جمعة أتت من الحيوان لتجيب عن هذا السؤال فقط، إذ بعد هذه الفصاحة والبلاغة يسقط ذكر جمعة من (البيان والتبيين) تماما.

أما هند فتبقى معنا قليلا لأنها أكثر أهمية وأبين بلاغا. فماذا كان جوابها عن «أحب الفحول؟ هي أيضا لم تخالف الخط العام والعرف وطموحات المرأة. «قالت: القريب الأمد، الواسع البلد، الذي يوقد إليه ولا يفد» (١: ١٧٠)، ثم يسقط ذكرها على مدى ست صفحات لتنتقل ثانية، مترجمة كلمات جمعة. فماذا كان موضوع فصاحتها الجديدة، وما دليل بيانها؟ لاشك أنه الموضوع نفسه، لكن هذه المرة سيكون المثال أبرز واللسان أبليغ: «وقال الخس لاينته هند: أريد شراء فحل لإبلى». فماذا كان جوابها وقد لاح الحيوان الفحل لدهاية العرب: «قالت إن اشتريته فاشتره أسجج الخدين، غائر العينين، أرقب، أخرم، أعكى، أكوم، إن عصي غشم وإن أطيع تجرئهم» (١: ١٧٦). إن القارئ لأوصاف هذا الفحل ليشعر بتجسده أمامه، حيوان غشوم هائج يوحى بهيابه بتابع الأوصاف المفردة بين الأوصاف المركبة، كأن هذا تستحضره في ألفاظها، فهل نحن بهذه القراءة قد

(الذى يكرره عدة مرات) إلا ليستحضر المرأة من البيعة التى حبسها فيها، حتى تتدخل فى قضايها الإنصاف التى لا تعنيها مثلما تتدخل فى باب البيان الذى ليس بابها، كأنما البيان بدون المرأة عى، بل كأن العى لفظ لا معنى له، معرض لا جوارى فيه. ثم إن عبد الملك نفسه حينما كتب إلى الحجاج إثر إيسائه إلى أنس بن مالك لم يجد كلمة تعبر عن سورة غضبه وتشقى غليله سوى عورة المرأة: «يا ابن المستغربة بعجم الزبيب واللله لقد جمعت أن أركلك برجلى ركلة تهوى بها فى نار جهنم...» (١: ٢٠٥). أما ابنه سليمان حين طلب من الخطباء شتم «ابن المستغربة بعجم الزبيب»، وقد أفاضوا، لم يعجبه شئ سوى شتم ابن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى حين قال فى الحجاج:

«كان عدو الله يتزين زين المومسة ويصعد المنبر فيتكلم بكلام الأخيار. فإذا نزل عمل عمل القراعة وأكذب فى حديثه من الدجال». فقال سليمان لرجاء بن حيوة: «هذا وأبيك الشتم. لا ما تأتى به السفلة» (١: ٢١٢).

لكن كل ما نقله الجاحظ لم ترد به المرأة سوى ما استحسنته سليمان. فمن الغريب أن تخلو الخطب الأخرى من الإشارة للمرأة، ومع ذلك يصمهم سليمان بالسفلة. ولعل سبب ذلك أن ما استحسنته من ابن أبى بردة هو استهلاله خطبته بالمومسة، ومع المومسة والقراعة يقترب الجزء الأول من النهاية. ولعلنا نجد فى الجزء الثانى ما يعيد للمرأة لسانها.

لا يكاد الجاحظ يدخلنا هذا الجزء حتى نجد أنفسنا وجها لوجه مع «الفحل الخنذيذ» الذى هو أعلى هرم طبقات الفحول، إذ إن «الخنذيذ هو التام» (٢: ٤). ولا غرو فى ذلك إذ إن هذا الجزء هو تطبيق جسدى للبيان الذى نظر له الجاحظ فى الجزء الأول وبين آلاته

«قول القائل حين سئل عن رجل فى تزويج امرأة فسقال: زين المجلس، نافذ الطعنة، فحسبوه سيدا فارسا، فنظروا فوجدوه خياطاً، فسئل عن ذلك فقال: ما كذبت، إنه لطويل الجلوس، جيد الطعن بالإبرة» (١: ١٨٣).

لعل هذا من باب الاحتمال للقارئ والترفيه عنه الذى يرى الجاحظ أنه من ضرورات التأليف القصوى، لكن الجاحظ يزعم أن هذا من الكذب والاحتمال المذموم، والسؤال هنا هو: لماذا الاحتمال المذموم والاحتمال المرغوب لا يدوران إلا حول المرأة؟ ويجب أن نذكر هنا أن هذا الموقف لم يحصل أبداً، وإنما هو مجرد مثال يوردونه على من يحتال باللفظ على غير المعنى، فلم يجدوا ما يلائم للقام سوى قضية النكاح والفحولة. ألم يستقيم الجاحظ المرأة من الحيوان للترفيه عن الفحل المرقق، ويحتال له ليخرجه من باب البيان إلى باب الحيوان؟ ثم ألم يزعم الجاحظ أن الألفاظ معارض وأن المعانى جوار: فكيف ينفك اللفظ عن معناه، كيف لا يكون كل فحل قريباً من جاريته؟

ولا يقتصر استقدام المرأة على مثل هذه المواقف الهزلية، بل إنه يجاوزها ليتدخل فى العداوة والعدل والإنصاف والسياسة؛ والجاحظ يحرص على وجودها حيث يستغرب المرء حضورها، لكنها مع ذلك تحتفظ بدورها متسقا منتظما:

«قال ودخل رجل من قيس عيلان على عبد الملك بن مروان فقال: زيرى عميرى والله لا يحبك قلبى. قال: يا أمير المؤمنين إنما يجزع من فقصدان الحب المرأة، ولكن عندل وإنصاف» (١: ٢٠٠).

فإذا كان التراث يحمل صدق هذه المقولة فإنه أيضا يحمل صدق نقيضها؛ بل إن جل ما وصلنا هو جزع الفحل على الحب. وما اختيار الجاحظ لهذا المثال

الرجال» (٢: ٤٣). فالرجال وهم أصحاب الفحولة البيانية هم أولى بتبادل الحديث من تبادل مع من دلائهن «بالنصب» الجسدية. وإذا رجعنا إلى الجزء الأول وجدنا أن «بنت الحارث»، والرجل بجوابه لزوجه يطبقان منهاجاً بيانياً أساسه المقام والمقال، فليكن الرجل فحلاً مع الفحول وأحمق مع الحمقى:

«تخامق مع الحمقى إذا مالقيتهم

ولا تلقهم بالعقل وإن كنت ذا عقل»

«وإن عناء أن تفهمهم جهلاً

ويحسب جهلاً أنه منك أفسهم»

(١٣٨-١٣٩).

ولئن كان استخدام المرأة من الحيوان للترفيه عن طالب العلم مفاجأة لا مبرر لها في الجزء الأول، فإن هذه المفاجأة تغطي بالتعليل المناسب في الجزء الثاني. فالمرأة لا تمت بصلة لبيان اللسان ولا لسبل الاتصال والمعرفة. بل هي مادة جسدية مهمتها الترفيه البحث عن طالب العلم. ولذلك، يجب استبعادها (في حضورها) كلما كان الأمر جلاً كالعملية التعليمية والتأديبية وكالأمور الفكرية البلاغية. من هنا كانت النظرة الدونية للمعلمين لأنهم على ارتباط غير ترفيهي بالمرأة، ومن هنا كانت أبغى وصايا التعليم والتأديب تقول لمؤدب الأولاد - فحول الغد -: «روهم من الشعر أعفاه ومن الحديث أشرفه ... وجنبهم محادثة النساء» (٢: ٣٦). لا شك أن أعف الشعر هو ما استبعد الأنثى وأقصاها، ولا شك أن جواب الرجل لزوجه هو تجسيد لهذه القاعدة التربوية، ولعله أيضاً دليل آخر على أن الصمت أخرى بالمرأة لا بالأعجمية فقط، وبذلك يكتسب صمت المرأة المشروعية الرسمية. وهنا يستعيد الجاحظ ما كان قد ذكره سابقاً في ذم المعلمين وعدم استشارة النساء، إلا أنه يضيف أيضاً أن المرأة لا يمكن أن تكون خلا وقياً. فبعد سر

وعيوه. ومادنا في الموضوع نفسه فلا بد أن تتجمل المرأة بالحلّي نفسه، فلا الخطب العظيم كالشواء والبراء ولا أسماء القصائد الجليلة المحككة كالحوليات. والمقلدات والمحكمات والمنقحات، هي وحدها التي ترتبط بالمرأة، بل إن سبب تسميتها بالأسماء الأثوية هو أيضاً ما يجعلها أقرب للمرأة من جبل الوريد. فهم كما يقول الجاحظ: «كانوا يسمون تلك القصائد بتلك الأسماء» ليصير قائلها فحلاً خلدنا.

وحينما ينتقل إلى عنصر الاستماع والتفهم يعيدنا الجاحظ مباشرة إلى علاقة الفحل بالأنثى. ولذلك، فإن وضعها لن يتحسن عما كانت تتمتع به في غير هذا المكان. فهذا أبو الحسن يروى حال امرأة سألت زوجها: «مالك إذا خرجت إلى أصحابك تطلعت وتحدثت، وإذا كنت عندي تعقدت وأطرقت». لا شك أن هذه المرأة تقول بكلمات مختلفة: لماذا تمارس الفصاحة والبيان لغواً مع الفحول وتصبح عيباً عندي (ولعله معها يصبح فحلاً جسدياً). هذه المرأة جاهلة، فهي بطبيعة الحال تستغرب هذا التصرف ولا تعلم أن الجاحظ قد جعل بيانها جسدياً فقط وسلب منها اللسان والعقل، ولعل في حدة جواب زوجها ما يؤكد استعلاء الفحول على الإناث، فهو يقول مجيباً: «لأنني أجل عن دقيقتك وتدين عن جليلي» (٢: ١٩). فالمرأة إذن بيانية وعقلية دون مستوى الفحول، والرجل هو منتهى البيان والعقل وهي منتهى العي والحمق. وما مهمتها إلا الترفيه عن طالب العلم الفحل الذي يستقدم المرأة من الحيوان ليجدد نشاطه ويريح قلبه. ولعل هذه المرأة التي تطلب البيان من زوجها قد تجاوزت حدود بيئتها الطبيعية مما جعله يحتد غضباً في جوابه، وسنعرف عما قليل أنه كان يطبق منهاجاً تربوياً معرفياً معها. والأفضل أدباً منها التي تراعى حرمة المقال والمقام هي بنت الحارث: فهي قد تخاشت ذكر النساء حينما سئلت عن «لذة أيها»، إذ أجابت بأنها في «إدمان الشراب ومحادثة

وتخلى المرأة عن لسانها وارتباطها بالحيوان
ويماديتها الترفهية لا تكفى بيان الجاحظ وتبينه؛ بل هو
يرى في تجريدتها من غرائزها «الطبيعية» ونزولها على
رغبة أبيها وزوجها - مثلما تتجدد من ملابسها للفحل -
يرى في كل ذلك قمة الفصاحة وغاية البيان. فهذا عبد
الله بن جعفر يوصي ابنته بلغة بلغة تناسب المقام،
وتستحق لذلك الاعتفاف:

«بابنية إياك والغيرة فإنها مفتاح الطلاق،
وإياك والمعاتبة فإنها تورث الضغينة، وعليك
بالزينة والطيب...» (٤٥: ٢).

لعلنا لم نقطف من (البيان والتبيين) أبلاغ من هذه
المقولة بكل معايير البلاغة طراً؛ فهي من حيث المقام
امرأة في ليلة عرسها، وعلاقها بالفحل والرجل لا تحتاج
إلى تدليل، لم إنها تثبت أن علاقة الفحل بالمرأة علاقة
متعة فقط؛ فإن عاقبته فقد زاده عناء وتعباً في حين أن
مهمتها الترفيه عنه، يضاف إلى ذلك أن المعاتبة بحاجة
للسان والمرأة المثالية مسلوكة البيان؛ وتقتصر مهمتها في
النهاية على «وقت السحر»، حيث البيان لا يعبأ بالثغ
واللحن والعيوب الأخرى، ولذلك فهو يخبرها بما يجب
عليها؛ عليك بالطيب والزينة. لا شك أن هذه هي
نصيحة الرجل الفحل المحرب، وما تقديمه لأسباب
الطلاق إلا تأصيل لعدم «شبيقة» المرأة، فهي كالحيوان،
قمة مأسيتها عدم ارتباطها بالفحل؛ ولذلك يجب عليها
أن تتخلى عن غرائزها الطبيعية الكافرة والمعاتبة للحبيب؛
لعلنا ننسى أن الفحل ليس الحبيب؛ فهو يطلق امرأته
لأنها لثاء أو أعجمية أو لاتمسك عليها فضل الكلام.
ولعل الطلاق هو أكبر الحزن التي قد تلم بالمرأة، والسبب
يكاد يكون واضحاً؛ فهي لاتملك مقومات الإنسان وآلة
بيانه. لكن هذه النصيحة توحى بحيوانية الرجل أيضاً،
وبهنا فهو يرتبط بمصدر الفحل اللغوى؛ حيوان يجيد
الضرب جسياً وبيانياً؛ والرجل الذى يسلب المرأة حقها
في الغيرة لا شك أنه دون مستوى الإنسانية. ولئن كان

تأديب الفحول ولذة الحارث، هذا سليمان بن عبد
الملك لا يحتاج لللسان ليضع فيهن بيانه وطاقه لسانه -
آلة فحولته - وإنما هو بحاجة لفحل آخر يودعه أسراراً.
يقول:

«قد ركبتنا الفاره، وتبطنا الحسناء. ولبسنا
اللين حتى استخشناه... فما أنا اليوم أحوج
إلى شيء أحوج منى إلى جليس يضع عنى
مونة التحفظ» (٤٣: ٢ - ٤٤).

فالحسناء هي ههنا ثالث المتاع وكلها مرتبطة
ارتباطاً عضوياً. فهذا أولاً الحيوان (الفا ره) ثم على إثره
جاءت الحسناء، ثم الملبس، وعلى إثر الجميع جاء
الفحل الذى هو أهل لأسرار سليمان؛ وكل هذا يدين
المرأة؛ فهي ترتبط بالحيوان، و بالترفيه، ويعلم الثقة التى
لا يجدر بها إلا الفحل؛ فهي بعد ذلك كله مادة
الاستبطان والترفيه^(١) وتبكي على الحب. ليس مصادفة
إذن أن يكرر الجاحظ ما قد سبق وأورد عن علاقة المرأة
بالمعدل والإنصاف، بل ويزيد عليها رواية عمر بن
الخطاب رضى الله عنه مع أبى مريم الحنفى؛ حيث قال
عمر:

«والله لأحبك حتى تحب الأرض الدم
المسفوح. قال: فتمنعنى لذلك حقاً.
قال: لا. قال: لا ضير، إنما يأسف على
الحب النساء» (٤٤: ٢).

ولتأصيل دونية المرأة، وإثبات أنها لا تعدو الدلالة بالنسبة،
فإن جمالها وضع فى أدنى أطراف جسدنا: «جمال
الرجل فى لته وجمال المرأة فى خفيها» (٤٣: ٢؛ ٥١: ٣).
قد نستغرب بكاء المرأة فى جواب أبى مريم، وموضع
جمالها، لكننا حينما نتطرق لعلاقتها بالأرض نسجد أن
الأرض والخف أجزاء لا تتجزأ من خطاب المرأة، وأن أبى
مريم قد ربطها مع الأرض من حيث يدرى أو لا يدرى.

الجاحظ قد صرح بأن الغيرة والحسد هما جوهرياً أنثويان، فإنة هنا يجرد المرأة من هذا الجوهر. يقول في (رسالة الجد والهزل): «الحسد أنثى لأنه ذليل والعداوة ذكر فحل لأنها عزيزة...» (١٤٨). ولعله بتجريد الأنثى من غرائزها يحاول أن يجعلها أقرب إلى الحيوان.

ولما كانت هذه هي «حالة» المرأة بيانا فمن الطبيعي أن تبدو محاربة ثقافيا ومعرفيا وغرائزيا. ولعل أخطر آثارها هي مايتصل بالحقل السياسي. فهي لا تخرب العقول وتهلك المرء وحسب؛ بل إنها هي السبب الرئيسي في احن السياسة وانهيار الدول والحكومات. ولا أدل على هذا الدور من بلاغة عبد الله بن الزبير حينما بلغه مقتل أخيه مصعب. ولبلاغة مقولته بتخييرها الجاحظ دليلا على حسن البيان:

«إن مصعبا قدّم آية وأخر غيره وتشاغل
بنكاح فلانة وفلانة وترك حلبة أهل الشام،
حتى غشيت في داره...» (٢: ٤٧).

وليس أدل وأبين على دونية المرأة ولإعادها من علم تسميتها، حيث اكتفى الجاحظ بـ «فلانة وفلانة» وهذا قمة المسخ. والأفضل منه معاوية؛ فإنه لم يستح من ذكر اسم السبب في سوء سياسة ورأى زياد؛ يقول:

«من معاوية بن أبي سفيان إلى زياد بن أبي
سفيان. أما بعد فإن لك رأيين: رأيا من أبي
سفيان ورأيا من سمية، فأما رأيك من أبي
سفيان فحلم وحزم، وأما رأيك من سمية
فكما يكون رأي مثلها» (٢: ١٥٩).

لا بد أن يكون رأى أبي سفيان أعظم وأحزم وأحلم من رأى سمية؛ ومن أين لسمية رأى! ومعاوية يتسب سوء التصرف للمرأة، تلك الأنثى التي يجب ألا يكون لها رأى؛ لأنه يريد الحظ من رأى زياد وتصرفه يربطه بسمية التي هي أصلا لم تشر عليه.

كما لا يقتصر دورها على ماسبق بل تتمعه إلى حيث لا يتوقعه أحد. ولعل أعجب نواذر البلاغة وشواردها هي علاقة الأنثى بخصب الأرض وعشبتها؛ فالجاحظ يورد حادثة فصحاء أعراب طلى الذين أرسلوا راكبا يبحث لهم عن الخصب والكلأ؛ ولما عاد وأخبرهم بلغة فصيحة لم يصدقوه فبعثوا بأخر أدخل المرأة في وصفه للشعب فصدقوه، فماذا قال هذا الآخر الفحل؟ قال: «عشب ثاد ماد، مولى وعهد، متعارك جعد، كأفخاذ نساء بنى سعد، تشبع منه الناب وهي تعد» (٢: ٧٩). لا شك أن هذا أفصح من سواء؛ فهو قد ذكر نساء بنى سعد وعلاقتهن بالناب فجمع بذلك المرأة والحيوان (مادة الفحل). فهل نحن محقون في إيراد هذا الشاهد، أم أننا نقرأ فيه رغباتنا ونسقطها من ثم على ما يحلو لنا؟ لكننا نجد أن ارتباط المرأة بالأرض وبالخصب يطرد في (البيان والتبيين)، ولولا أننا لا نريد كسر التسلسل الروائي في (البيان والتبيين) لاستحضرننا صور الأرض جميعا في هذا المقام، لكننا نؤثر التقيد بصرية الجاحظ حتى نرى كيف تتخلل المرأة هذا الكتاب مثلما يتخلل الفحل بلسانه. ثم لعلنا هنا نشير عرضا إلى أن ارتباط المرأة بالأرض ليس لسبب أقل من كون الخصب والأرض هما أرضية (البيان والتبيين) الخصبة:

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان
صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها عن
الاحتلال مصونا عن التكلف صنع في
القلب صنيع الغيث في التربة» (١: ٤٧).

وإذا تركنا الأرض برهة وعيدنا إلى علاقة المرأة بالمي والحصر فإنها أيضا تأتي في أسوأ الظروف. فالجاحظ يستهل باب اللحن بوفادة عبيد الله بن زياد على معاوية الذي كتب بنوره إلى زياد: «أن قوم» من لسان عبيد الله (٢: ١٠٩)؛ فيبهر الجاحظ هذا العيب على أنه مرتبط بأمة إذ «كانت في عبيد الله لكنه لأنه

أما بعد فإن الله أجل وأعز من أن يذكر في نكاح هذين الكلبين . وقد زوجنا هذه الفاعلة من هذا ابن الفاعلة (١٣٠: ٢) .

ولسوف تعيننا نوار زوج الفردق إلى الصورة نفسها وهي تحكم بين فحلين . هذا البيان الفصيح لا يدل فقط على ارتباط الأنتى بالحيوان، وإنما أيضا يشير إلى الطبقية الاجتماعية، فالمولي والأمة (وهما من ضعيفي البيان) لا نصيب لنكاحهما من التميز الاجتماعي . ولعل سبب بيان هذه الخطبة هي مراعاتها لقانون لكل (مقام مقال) . وستترك الأمثلة البنيانية التي تتعلق بالعملية الجنسية بشكل فاضح ، تلك الأمثلة التي يكاد يختم بها الجاحظ جزءه الثاني .

ولكن أنهي الجاحظ جزءه بيانه الأول تاركاً الرجل يتأرجح بين المرأة والموت ، ولئن أنهى جزءه الثاني بشعر غاية في الإباحة، فإن صفحات جزءه الثالث تبدأ بالفحول الذين لا «تفرق أنوفهم» (٢١: ٣) ، وهي مقولة لا يفتر الجاحظ من ترديدها . ولئن دار معظم موضوع هذا الجزء حول «العصا» فمرد ذلك أنها تحمل لجميع المناسبات وجميع الحيوانات وفحولها . فالعصا ترقع بها أنف «الفحل اللقيم إذا أراد الضراب» (٣: ٢١) ، ثم إنها تحمل «للحية والمقرب والذئب والفحل الهائج ولعير العانة في زمن هيح الفحول ، وكذلك فحول الجحور في المروج» (٣: ٣٣) . فإذا كانت هذه هي علاقة العصا (وهي آلة من آلات البيان) بالفحول، فلا بد أن تكون المرأة قاب قوسين أو أدنى . فهذا ابن كناسة يقول : «في شرط الراعي على صاحب الإبل : ليس لك أن تذكر أمي بخير ولا شر...» (٣: ٢٨) . ولئن كانت العصا على علاقة وطيدة بالخطابة والفصاحة، ومن ثم بالفحول والحيوان ، فلا بد أن تجسد خطورة الكلام على المرأة ولا بد أن ترتبط بها بأساويها . فمما يستأثر بالأهمية عند الجاحظ (برغم أن لا علاقة لها بالبيان والخطابة) حكاية مروان بن محمد (آخر خلفاء بني أمية ، أفضح

نشأ بالأماورة مع أمه مرجانة... (المرجع نفسه) . وعبيد الله هذا (الذي قال مرة «افتحوا سيوفكم») هو الذي يترجم على عمر فيقول: «رحم الله عمر، كان يقول : لم يقم جنين في بطن حمقاء تسعة أشهر إلا خرج مائقا [أي باكيا]» (٢: ١٢٦) .

أما أجمل لحظات الحصر وأندرها في أمثلة الجاحظ فلا تخلو أبدا من المرأة، إذ إن جميع ما أورده إما أن يدور حول خطب النكاح أو أن الفحول ستطرق للمرأة لفك الحصر . فها هو مصعب بن حيان يطلب «خطبة نكاح فحصر . فقال لقنوا موتاكم قول لا إله إلا الله . فقلت أم الجارية : عجل الله موتك، ألهذا دعوناك» (١٣٠: ٢) . أم الجارية هي التي لا تعي علاقة المرأة بالموت وإلا لما قالت ما قالت، وهي نقطة ستعود إليها فيما بعد كي لا تفوتنا حادثة وازع المشكرى، التي ستمعيننا إلى حادثة أبي رمادة وإلى علاقة الكلام بالطلاق . فقد طلب منه صعد المنبر خطيبا يوم الجمعة، فحصر ولم يجد بديلا عن المرأة لتفك حصره بكل ما تعني كلمة «فك» من معان، يقول وقد صعد المنبر: «لولا أن امرأتى لعنها الله حملتني على إثبات الجمعة اليوم ماجمعت، وأنا أشهدكم أنها منى طالق ثلاثا» (١٣١: ٢) . لا يعلم المرء أيضا حكاية على هذه المخلوقة العجماء أم يتأسى لها ؛ فلقد طال ترحالها في (البيان والتبيين) : ترفه عن طالب العلم وقارئ الكتاب ، وتكايد فصاحة لسان الفحول وتصبح مادته الشهية، وتأتي للجاحظ بمعنى العي من الجاهلية، وتبذل على المعاني في شكل الجارية ، وتفك حصر الفحول . ومادما بين خطب النكاح والطلاق ، فلا ضير من استقدام الحيوان الذي يليق بهذا المقام . والجاحظ قد أورده حقيقة بين المقامين ، إذ يروي أن مولى خالد بن صفوان قال لمولاه:

« زوجني أمك فلاتة . قال : زوجتكها . قال : أفأدخل أهل الحي حتى يحضروا الخطبة . قال : أدخلهم . فلما دخلوا ابتدا خالد فقال :

العرب وأبينهم)، فيقول إن مروان - حين أحيط به - «دفع البرد والقضيب إلى خادم وأمره أن يدقهما في بعض تلك الرمال، ودفع إليه بنتا له وأمره أن يضرب عنقها» (٣: ٣٤). لعله خشى عليها فحولة الفحول، ثم إن الحكاية تعيد لنا صورة الأرض وعلاقتها بالعصا - آلة البيان. ومع هذا القضيب يجتمع الفحل والأنثى والأرض. أليس مروان هذا هو الذى كتب إلى واليه على أفريقيا رسالة من إنشاء عبد الحميد فى ابتياح جارية:

«إن نهضت أثقلتها أردافها، وإن تكلمت
ناقت إليها قلوب السامعين، منطلقها رخيـم،
واسعة الصدر، دقيقة الخصر، قامتها مديدة،
وأطرافها سباط، فرعها جثل أصله، متدل
فرعه، قد جلل ظهرها كشرته، حتى ستر
بسواده مشتل القلب، حسنة الشفر، لمياء
الشفة، وطفاء الأشفار، جهمة المستقبل،
فعمة المستدير، تنوء بمجيزتها مقبلة مدبرة،
خدلة الساق، ضخمة الركبة، بلجاء ما بين
العينين، بميدة ما بين المنكبين، مضحكتها
أنيق، وخلقتها وثيق، تخلط الجذ بالخنث فى
الكلام... قليلة الأهل» (عباس، ١٩٧-١٩٨).

ومادام أنه على هذه الخبرة بمكان الجمال، لأن أوصافها هذه تجعلها نصبة قائمة، فلاشك أنه سيد النخاسين، وأنه لمعرفته هذه قد خاف على ابنته من أمثاله.

والجاحظ يشعر بالطمأنينة مع الفحول، فهو يطنب ويسترس (وهو ابن بحر على أية حال) فى التمييز بينهم وبين أنواعهم ووسم كل منهم ومتى تفقا أعينهم، حتى إن علامة الفحل تختلف عن علامة الحامى. والغريب أنه بعد هذا التمييز بين الفحول (فحول الحيوان لا الإنسان) ينتقل مباشرة لوزى النساء، وكأنه يحاول أن يشبث

(بالمجاورة) العلاقة بين المرأة والحيوان، بين الفحل ووسمه من جهة وبين المرأة ووسمها من جهة أخرى: «وكان لحرائر النساء زى. ولكل ملوك زى، ولذوات الريات زى» (٣: ٥٠-٥١). على أن هذه المجاورة لا تقتصر على الوسم والزى وإنما تجاوزها إلى علاقة المرأة بالخف والنعل. وليست هذه العلاقة علاقة جمال وبيان وحسب، بل إنها أيضا علاقة تشبه علاقة بنت مروان بن محمد بالقضيب: «فإن النساء ذوات المصائب إذا قمن فى المناخات كن يضررن صدورهن بالنعال» (٣: ٥٨). لعلنا هنا نستطيع أن نقارن بين بلاغة ابن الزبير اللسانية حين فجع بوقاة أخيه مصعب وبلاغة المرأة الجسدية. فمنذ الجزء الأول والمرأة محرومة من بيان لسانها، حيوان أعجم، والرجل فحل مصقع مفلق. ولما المرأة كانت تتسم بالعجمة فلعل فى شاهد الجاحظ وتندرته على وصايا المعجم ما يجعل الارتباط بين العجمة والمرأة والنعل أكثر وضوحا: فالعجم تقول: «إذا غضب الرجل فليستقل وإذا أحمى فليرفع رجليه» (٣: ٧٧). فالمرأة ترفعها نعلها إلى صدرها لا شك أنها تشبه الأعجمى إذا خانه البيان، ولو من باب المجاز. إذن فالمرأة لانهاجر من البيان إلى الحيوان وحسب، وإنما تنتقل جغرافيا إلى عجمتها وسوء بيانها.

لقد تعقبنا أثر المرأة فى رحلتها عبر أبواب البيان وطرقاته الطويلة المتعرجة، فرأيناها تأتى من الجاهلية لتعطى فحل الجاحظ معنى العى (نقيض البيان)، ورأيناها مادة شمية دسمة لطالب العلم، وتبعناها إلى بيئتها بيئة الحيوان، وشهدنا على آثارها السيرة فى التربية والتعليم، ورأينا كيف أنها السبب فى دمار وانتهيار الدول والحكومات، كما شهدنا على قلة عقلها وعقم لسانها. فكان من الضروري أن نهجر إلى المعجم ممطية نعلها تارة ومضطحة بهما أخرى. وهى قبل هذا وذاك قد استخدمت جسدها وسيلة لبيانها. فيالها من امرأة وبأل مالأدوارها من أهمية. على أننا لم نتحدث بعد عن أخطر علاقاتها لا بالفحل وحسب، وإنما بالحياة والموت. فإن

فهذه الجارية هي نهر الشؤم الذي يبشر بالموت، ولقد أدرك سليمان نفسه ذلك، إذ أجابها بقوله: «وبلك نمت إلى نفسي» (الرجع نفسه). وهذا التنزيه هو دور تلعبه المرأة دائماً في (البيان والتبيين). وللتدليل على ذلك، هنالك ما يرويه الجاحظ عن حرقه بنت الحارث وكذلك عن «امرأة أعرابية».

فحرقه بنت الحارث «بكت» لا على الحب هذه المرة، وإنما لأنها رأت هاتين بن قبيصة، فقالت له :

«رأيت لأهلك غضارة . ولم تمتلئ دار قط فرحا إلا امتلأت حزنا» . أما ما يرويه عن الأعرابية التي «نظرت إلى امرأة حولها عشرة من بنيتها» فإنها قالت لأبناء المرأة: «لقد ولدت أكمكم حزنا طويلا» (٧٥: ٣). ليس العلة بذلك صدق المقولة؛ وإنما هي من ينقلها ويشرح بها، فالمرأة لم تسترجع لسانها إلا مع الموت والحنن . وهي دائماً التي تستحضر الموت مثلما يستحضر الفحل المرأة، وكأن المرأة بهذا الدور قد لعبت دور الدنيا التي تلد المأسى . ولا شك أن المرأة والدنيا والموت تجتمع في قول أبي التمايم الذي يقتطفه الجاحظ :

«يا خاطب الدنيا إلى نفسها

تنح عن خطبتها تسلم

إن التي تخطب غرارة

سريعة العرس من المأتم»

(٩١: ٣).

ولكن كانت الدنيا والمرأة صنفين فلا شك أنهما سيشركان بالداء والدواء ! فهذا رجل يسأل أم الدرداء أن تصف له الدواء لعلاج بلواه . يقول : «إني لأجد في قلبي داء لا أجد له دواء ، وأجد قسوة شديدة وأملأ بعينها» . هذا الرجل (على عكس ما عهدناه من الفحول) يتوسم بالمرأة خيرا ؛ فكان لابد أن يتضح

لمح الجاحظ إلى علاقتها بالموت في نهاية الجزء الأول فإنه يعود إليها مؤصلا ومفصلا في الجزء الثالث. وما ذكر قضيب مروان بن محمد وابنته إلا قلباً لدور المرأة والفحل. فالمرأة هي البلاء ونذير الموت؛ بل هي الدنيا - والدة الموت. ولعل أجمل ما يلخص هذا الوضع هو قول عامر بن قيس حين يقول :

«الدنيا والدة الموت، ناقضة للمبرم، مرجعة للعطية، وكل ما فيها يجري إلى ما يدري، وكل مستقر فيها غير راض بها، وذلك شهيد بأنها ليست بدار قرار» (٧٤: ٣).

لا يصعب أبداً أن نجد من أوصاف المرأة ما يشاكل ويمثل أوصاف الدنيا، بل إن هذا التبدل والدول هو ما يجعلها دنيا، كما أنها كالمرأة تدل «بالنصبة». ولذلك كان من المناسب أن يحظى بيت «أكل المرار للملك» بالتقدير والانتخاب عند الجاحظ؛ فهو يقول:

«كل أنثى وإن بدت لك منها

آية الحب حبها خيتور

[لا يدوم على حال]» (١٦٢: ٣)

على أننا لا نحتاج إلى تجاوز الصفحات التي تلي مقولة عامر حتى نثبت علاقة المرأة بالموت، فالجاحظ يروى بعدها مباشرة قول الجارية لسليمان بن عبد الملك وقد رأيته في «زى عجيب»:

«إنك معنى بيتي الشاعر...

أنت نعم المتاع لو كنت تبق

غير أن لا بقاء للإنسان

ليس فيما بدا منك عيب

كان في الناس غير أنك فان»

(٧٤: ٣).

عدة مجانيين يشهدون على المرأة. فبينما تصبح المرأة عرضة للعقلاء وللمجانيين؛ يبدو الفحل حرا طليقا لا يحتاج لارتكاب هذه الجريمة الشرعية والأخلاقية.

فبعد أحدائهم المشيرة يطالعنا الجاحظ بكتاب الحجاج إلى الحكم بن أيوب، وهو كتاب يميل إلى أذهانتنا صورة الأب الذى يجرد ابنته من إنسانيتها حين يوصيها قبل نكاحها، ويعد أيضا رسالة مروان بن محمد إلى واليه على إفريقية، كما يميل حقيقة وضع المرأة ودلائلها بالنسبة. ولا شك أن كتاب الحجاج هذا لا يربط المرأة بالحمقى وبالمنعة والترفيه وحسب، وإنما يعيدنا إلى النخاسة ووضاعة المرأة، حتى وهى زوجة. يقول الجاحظ إن الحجاج كتب:

«إلى الحكم بن أيوب: أخطب على عبد الملك بن الحجاج امرأة جميلة من بعيد، مليحة من قريب، شريفة فى قومها، ذليلة فى نفسها، أمة لبعولها، فكتب إليه: قد أصبتها لولا عظم ثديها. فكتب الحجاج: لا يحسن نحر المرأة حتى يعظم ثديها» (٣: ١٨٩).

إن من ينعم النظر فى هذه الرسالة وموضوعها ليجد أن الحكم بن أيوب من أحقق الحمقى، لا يعرف مواطن الجمال التى تجتنب الفحول عن قرب وعن بعد؛ غاية فى الجمال وغاية فى الذلة والعبودية لفحلها، تجمع بين شرف قومها وذلة نفسها، بين أنفة النسب وعبودية الذات. هذه التناقضات هى أساس كونها متاعا لا زوجة! فليس من المستغرب أن لا يذكر الحجاج ما سيقدمه عبد الملك سوى ما هو معروف ضمنا ومتوقع من الفحل. وهذا إن لم يكن إجحافا فلا بد أن يكون ضربا عاليا من الجنون. ولاريب أن مجيء هذه الرسالة على أعقاب علاقة المجانين بالأثني وبالزنا له دلالة! ولتأصيل هذه الدلالة فإن الجاحظ - لعله عن قصد وحسن تدبير واختيار - يحتال لموضوع هذه الرسالة بين المجانين

جوابها بما فى دنياها، وأن تصف له ما تصفه الدنيا لخطيبها، فتقول «اطلع فى القبور واشهد الموتى». (٣: ٨٠). ولطالما اقترنت الموت بالمرأة وهى التى تمتشق الحياة والترفيه عن الفحل، واقترنت المرأة والدنيا بالغدر والخيانة، فإنها أيضا ستبكى موت الفحل وتضرب صدرها بتعليقها عليه. فهامى تبكى بعض الملوك، فتقول:

«أبكىك لا للنميم والأثمن

بل للمعالى والرمح والفرس

أبكى على فارس فجمت به

أرملنى قبل ليلة العرس»

(٣: ١٠٣).

وتكاد تكون المرأة ملازمة للحياة ملازمة الحياة للموت. أما وقد طال بنا الطريق، فلا بد أن نقر ونعترف بسعة مجالات المرأة التى تزورها من حين إلى حين. فهى كالدنيا لا تترك فسحة إلا وتحيط فيها. على أن أفضل العلاقات فى (البیان والتبيين) هى التى تربط المرأة بالمجانين والمجانين العقلاء، على ما فى ذلك من مفارقة. وما ارتباطها بالنوكى والحمقى والجفاة والأغبياء إلا مواقع يحتال بها الجاحظ للترفيه عن قارئه الفحل؛ وهو موضوع لا يمل، بل هو يجعل مثل هذه النوادر محطات استراحة على الطريق الطويل. فأول باب النوكى والحمقى هو فحل أبله معتوه يتزوج امرأة يخشى منها على شملته ونعليه، بل ونفسه، حتى تقترب منه ليشم عطرها فيشب عليها (٢: ١١٦). ثم نجد المجنون يشهد على امرأة بالزنا شهادة تخير بها أبواب عقل العقلاء الفحول (٣: ١٨٨). والترقب فى الأمر أننا لم نجد ولو حادثة واحدة (على طول الكتاب واتساعه) يشهد فيها عاقل أو مجنون على فحل من الفحول بالزنا، مع أن عملية الزنا تحتاج الفحل باستمرار، لكننا فى المقابل نجد

(كلام في الأدب) لا يجد بدا من البحث عن علاقة المرأة بالرجل وبالحياة؛ فهي شر لا بد منه كما يقول عثمان بن العاصي ببيان عجيب: «النكح مغترس فليُنظر امرؤ حيث يضع غرسه». ولكن كانت استعارة عثمان تتسم باللطف واللين فإن استعارة هند بنت عتبة أشد وأقسى؛ كيف لا وهي الأُنثى / الدنيا بكل شدتها وغدورها؛ تقول وقد استعادت الأُنثى لسانها بعد طول استلاب: «المرأة غل ولا بد للعنق منه فانظر من تضعه في عنقك» (١٥٣:٣). ليست صور الغرس والأرض من باب المصادفة؛ بل المرأة على علاقة وطيدة بالخصب والنبت، فقد وردت سابقا مقرونة بـ «أفخاذ نساء بنى سعد» التي ارتبطت أصلا بخصب الأرض، إلا أنه ليس كل خصب ونماء يستحب وليس كل أرض خصبة؛ فالأرض أيضا تأتي مع المي وسوء البيان. فهذا عبيد الله بن زياد:

« لما كلمه سويد بن منجوف في الهشيثان بن
ثور قال له : يا ابن الظراء ، فقال له سويد:
كذبت على نساء بنى مدلس . قال : اجلس
على إست الأرض . قال سويد: ما حسبت
أن للأرض إسته (١٠٩ : ٢) .

ولعلاقة المرأة بالنماء والخصب ، فإن أعرابيا بعد غرس عثمان بن العاصي وغل هند للعنق يستعيد من المرأة والإبل إذ قال : أعرابي «ورأى إبل رجل قد كثرت بعد قلة فقيل إنه تزوج أمة فجاءته بنافجة ، فقال : اللهم إنا نعوذ بك من بعض الرزق» (٣ : ١٣٧) . ليس مصادفة أن تسترد امرأة الضبي زوجها «الضبي» عن طريق استعارة الأرض والغرس قبل أن يرسلهما الجاحظ إلى الحيوان . فالضبي لم يعد لابنته وامرأته إلا بعد أن سمع امرأته تقول :

« ما لأبي حمزة لا يأتيها

يظل في البيت الذي يلينا

وحكاية النخاس مع متغافل العسكر (ولابد أن نذكر هنا بحقيقة مجاورة هذه الرسالة لملاقة الفحل بالحيوان حقيقة لامعجاز، علاقته بالبغلة وبالكلبة وبالغلمان، وهي التي اشتهر منها محقق الكتاب فيما أوردهه سالفا). يروى الجاحظ أن عليا بن إسحق بن معاذ - وهو مجنون - قد:

«جلس مع بعض متغافلي فتيان العسكر وجاءهم النخاس بجوار فقال: ليس نحن في تقويم الأبدان إنما نحن في تقويم الأعضاء. ثمن أنف هذه خمسة وعشرون ديناراً، وثمانية ثمانية عشر، وثمان عينيها ستة وسبعون وثمان رأسها بلا شيء من حواسها مائة دينار، فقال صاحبه المتغافل ههنا باب هو أدخل في الحكمة من هذا، كان ينبغي لتقديم هذه أن تكون لساق تلك، وأصابع تلك أن تكون لقدم هذه، وكان ينبغي لشفتي تلك أن تكونا لفم تلك ... فسمى مقوم الأعضاء» (١٩٢:٣ - ١٩٣).

هل ورود أقوال المجنون والمتغافل بعد رسالة الحجاج مصادفة أم أن الحالتين متشابهتان؟ لا شك أن أوصاف الحجاج لزوج عبد الملك هي جميع لما فصله هذا المجنون وكأنه يحدد سيرها الذي سيدفعه الحجاج ثمناً لزوج ابنه، فهو لم يرد زوجاً وإنما ابتاع جارية. فالمجنون قد فصل ما أجمله الحجاج، ولكن كان الجاحظ يهزأ بحماقته ويسخر من جنونه ليرفه بذلك عن قارئه؛ فمن الأولى أن نسخر بتوصيف الحجاج للمرأة المناسبة، وهو الحكيم السائس. ورغم اختلاف المناصب والطبقات الاجتماعية والرسمية، فإن الاثنين لا يختلفان عن بعضهما؛ فإن أدمج الحجاج فإن المجنون قد فصل وقوم تفريداً. فهل يصعب بعد هذا إرسالها إلى الحيوان؟

ولعل الأجدى الآن أن نستعيد علاقتها بالأرض قبل ربطها بالحيوان، فالجاحظ وهو يستهل موضوع

غضبان أن لاند البنيـ

نا تالله ما ذلك فى أيلينا

وانما نأخذ ما أعطينا

ونسح كالأرض لزارعينا

نبت ما قد زرعوه فينا .

قال فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبل رأس امرأته وابنتها (١ : ١٠٥) . ولئن أصفطح الضبي مع امرأته فإن الجاحظ يسدل الستار على هذه المأساة الضاحكة بإرسال العائلة برمتها والموضوع كله إلى الحيوان محاولا بذلك ستر وحجب لا يبان الأنثى وحسب، وإنما حقيقة أن البيان أمر مكتسب يقوم على الدربة والمران، وما منع المرأة من أصوله وسبله إلا برنامج مقنن، البرنامج نفسه الذى يجعل الجاحظ يستشهد بجمعفر بن يحيى ويحبس توقيعات أمه :

«قال ذكرت لعمر بن مسعدة توقيعات جعفر بن يحيى، قال: قد قرأت لأم جعفر توقيعات فى حواشى الكتب وأسافلها فوجدتها أجود اختصارا وأجمع للمعاني» (١ : ٥٩) .

لكنه لم يورد منها شيئا .

لقد كثر تكرارنا لارتباط المرأة بالحيوان، وقد أوردنا بعض الاتصال السياقى بينهما، ولعل الأجلر بنا أن نفرّد ولو فقرة قصيرة نرى فيها كيف يزاوج الجاحظ بين الاثنين؛ فتواد الجاحظ التهامية والهزلية تكاد تقتصر على هذين المخلوقين . فمن الجوارى تلك الرومية التى يمرض لها «همارة» مولى زياد وهى تبحث عن مولاتها؛ يقول الجاحظ بن بحر:

«ودخلت جارية رومية على راشد البستي تسأل به عن مولاتها فصرّت بحمار قد أدلى فى النار، فقالت: «قالت مولائى كيف أبر حماركم» (٢ : ٩١) .

فيأتى لماذا تدخل الحمار هنا ليشكف لنا عى هذه المخلوقة؟ هل هى مجرد الصدقة؟ لعله كذلك . لكننا إذا استحضرنّا أيضا حقيقة بيانية مهمة هى «المنزلة الثالثة»، حيث تأمر طالب البيان والخطابة (إن عجز) أن يتحول «إلى أشهى الصناعات إليك وأحقها عليك، فإنك لم تشتته ولم تنزع إليه إلا وبينكم نسب، والشئ لا يحن إلا إلى ما شاكله» (١ : ٧٧) . وأضافنا إليها مهمة المرأة الترفهية، وإن هذا الخطأ يرد فى «باب أن يأبى كل إنسان على قدر طبعه وخلقه» (٢ : ٨٩) ، إذا استحضرنّا هذه الحقائق مجتمعة لابد أن تنتفى الصدقة - على الأقل فى احتيال الجاحظ واختياره لأمثله ومجاورته لها فى سياق واحد - فلا بد للحيوان أن يمرض للمرأة حيث ارتحل وحيت حلت وكلما أخطأت! وهذه امرأة أخرى يورد الجاحظ بيانها مقرونا بالحيوان لا لسبب يذكره (سوى وجودها فى باب الأرض وروادها)، نقول: «أصبحتا ما يرقد لنا فرس، وما ينام لنا حرس» (٢ : ٨٢) . لكن الفرس مهم بالنسبة لها، فلا غرو أن يرتبط بالأنثى فى مسألة السرور: «قال: قتيبة بن مسلم للمحصين بن المنذر ما السرور؟ قال: امرأة حسناء، ودار قرواء، وفرس مرتبط بالفناء» (٢ : ٨٩) . ولا غرو أيضا أن يتبعه امرؤ القيس فيسقط صفات المرأة على الحيوان والحيوان على المرأة حين يجيب ببلاغة عن سؤال «أطيب عيش الدنيا»: «بيضاء رعيوبة، بالطيب مشبوبة، بالشحم مكرونة» (٢ : ٩١) . فكان لابد أن يأبى خطأ التجارية بعد وصف امرؤ القيس هذا، فتكون بذلك فى بيئتها الطبيعية: «قربة من الحيوان حقيقة ومجازا . حقيقة فى مشاهدتها للحيوان فى دار راشد البستي، ومجازا فى سياق يكتظ بالحيوانات على اختلاف أنواعها . حتى نوار زوج الفرزدق - حين سأله زوجها الفحل عن جرير - لا ترى بأسا من استحضار الحيوان فى صورة الكلب وهو يسول: «رأيتك ظلمته أولا ثم شفرت عنه رجلك آخر» (٢ : ٩٢) . لعل نوار هذه قد استروحت راحة امرؤ القيس فى الصفحة السابقة وتذكرت حادثته مع زوجة

وسبب تسمية علقمة بـ «الفحل» (هاشم ٣)، فخافت من الطلاق مما جعلها تحجم جرير ليشفر عليه الفرزدق، لكنها لم تتنازل عن صورة الحيوان. فالكلب أولى إن لم يحصل الفحل! والحيوان يعترض طريق الأنثى حقيقة ومجازاً. فلقد اشتركت امرأة الحطيم وابته في الاحتجاج على تحوله من بنى رباح إلى بنى كليب بالاستعارة نفسها، فالأولى تقول: «تركت قوماً كراماً». والثانية: «بس ما استبدلت بنى رباح». إلا أنهما تجمعان (إن صحت روايات الجاحظ) على أن البديل هو «بعر الكيش» (١: ٢٠٨، ١٥٦-١٥٧). أما أبو مجيب فإنه يستهجن ارتباط الفحل بالحيوان ويقصر هذا الارتباط على غير الأشراف: «لا أرى امرأة تصبر عينيها ولا شريفاً يهنأ بعيراً، ولا امرأة تلبس نطاق يمنية» (٢: ٨٢). جميل أن يضع أبو مجيب البعير بين عني المرأة ولباسها. وبما أن الفحل قد احتاج للناقة، فلعل في بيان أم هاشم السلولية ما يجعل الناقة أشبه ما تكون باستكانة الأنثى في (البيان والتبيين). تقول:

«ما ذكر الناس مذكوراً خيراً من الإبل أحناء
على أحد بعير، إن حملت أثقلت وإن مشيت
أبعدت، وإن نحرت أشبع، وإن حلبت
أروت» (٢: ١٥٨).

لعل هذه هي أنثى الجاحظ في (البيان والتبيين): إن ثقت أو حصر فحلها طلقها، وإن «أحبط» بالخليفة أمر بدق عنقها، وإن هاجرت في طلب الفحل طافت القبائل، فما أثقل ما تحمله من أعباء معنوية وجسدية؛ لعل أثقلها طرا الفحل!

ولئن ارتبطت المرأة بالحيوان سابقاً فإنها ارتبطت به أيضاً على مستوى الطرح البياني. فإذا كانت سمات البيان الجيد والبلاغة المبينة هي «ما كان قليلاً يفتيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه» (١: ٤٧). فإن هذه السمة هي سمة النصبة التي تدل بمحض وجودها. ولعل

هذا أبغ وصف ينطبق على «حال» المرأة. إذ إن مجرد وجودها يدل، ويدل بأقل من القليل. ولعلنا لا ننسى ارتباط المعاني (الجواري) بالألفاظ (المعارض). وإذا كانت المعاني «مقصورة معدودة ومحصلة محدودة» (١: ٤٣) فهل نستغرب أن طرحها الجاحظ في «الطريق» في كتابه (الحيوان) الذي يرسل له المعاني الجواري باستمرار: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي» (الحيوان، ٣: ١٣١-١٣٢)؛ لم أكن لأشير إلى كتابه هذا لولا أن العجمي والقروي من سبى البيان في كتاب «البيان والتبيين». لذلك فهي تدل بوجودها العيني، بينما حكم الألفاظ غير حكمها، فهي تحتاج إلى اللسان حتى تتعدد وتتجمل. ومن هنا كان بيان الفحل بلسانه وبيان المرأة بجسدها إذ «إن الصامت ناطق من جهة الدلالة والمعجم معرّية من جهة البرهان» والأرض من جهة الشقوق (١: ٤٥-٤٦). والجاحظ يعيدنا إلى هذه القضية حين يقارن بين فحطين: الجميل البهي النبيل الشريف، والدميم الباذ الهيمه. فيرى أن الثاني سيكسب الفحولة، فلو اجتمع عليهما الجمع «لتصدع عنهما... وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم ولباذ الهيمه على ذى الهيمه» (١: ٥٠). لكننا إذا استعدنا عدم تسامح الفحول مع اللثاء وذات اللسان غير الكاعب الناهد، اتضح أن بيان الرجل هو الذي يرفعه، وجسم المرأة أوسنها هو الذي يضمها. برغم أن الجاحظ يحاول تبرير اختيارهم للثاني على أنه شيء في طبع الناس المرتبط أبداً «بتعظيم الغريب» (١: ٥٠). والحقيقة أن «باذ الهيمه» أصلاً متهم بعدم البيان لأن كل ضميم يرتقى طبقاً وهذا يتفق مع ما مثله سابقاً، ثم إن ردة الفعل ذاتها لو لم ترتبط بالسلم الطبقى لما افترضت الخطابة والبيان في ذوى الحسب والشرف والنسب (حتى اللثغ منه الشريف وغير الشريف). ثم إذا اتسم بيان المرأة بتثنيها وقدها - بجمالها المعصومي - فإن جمال الرجل يرتبط بوسائل البيان، بالأشداق والصوت: «قيل لأعرابي: ما

الجاحظ إلى حيوان آخر ، حيوان صاحب المنطق (أرسطو) ، فيقول :

« يؤكد ذلك صاحب المنطق فإنه زعم في كتاب الحيوان أن الطائر السبع والبهيمة كلما كان لسان الواحد منها أعرض كان أفصح وأبين وأحكي لما يلقن ولما يسمع... » (١: ٣٥).

وإذا أمعنا النظر في هذه المقولة وجدنا أن الجاحظ يتناها حينما يصف لسان الفحل بالكبر والطول وكيف أنه يضرب به أرنبه أنفه ويشول به شولان البروق ، بل « ويقولون كأن لسانه لسان ثور » (١: ٥٩) . ولاغرو أن يستمد الشاعر المفلق والخطيب المصقع أهم صفاته من الفحل . واللسان لابد أن يؤدي وظيفة الفحولة وإلا كان الصمت أفضل ، بل إن فضل الصمت يقتصر على هذا السبب وحده . فمعاوية « لم يتكلم ... على منبر جماعة مذ سقطت أسنانه في الطست » (١: ٣٤) . ولعل المنابر والأسنان لا ترتبط بالبيان وحسب ، بل إنها على علاقة وطيدة بالمرأة : « وقال أبو الحسن المدايني لما شد عبد الملك أسنانه بالذهب قال : لولا المنابر والنساء ما باليت متى سقطت » (١: ٣٤) . على أن معاوية أكرهته الظروف الجسدية ، فالصمت - عدو الفحولة وسممة المرأة - قليل المنافع ، وفضله لا يجاوز صاحبه ، ثم الأهم أن « طول الصمت يفسد البيان » (١: ١٥٠) إضافة إلى أنه ينافي العلم والمعرفة :

« والإنسان بالتعلم والتكلف وبطول الاختلاف إلى العلماء وممارسة كتب الحكماء يجود لفظه ويحسن أدبه . وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلم ، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التخير » (١: ٤٨) . هذا هو إذن فضل البيان على الصمت ، وما أولئك الزنوج الذين خلعوا ثيابهم لعدم التشبه بالحيوان

الجمال ؟ قال : طول القامة وضخم الهامة ورحب الأشفاد وبعد الصوت » (١: ٦٧) . فالرجال كما يقول ضمرة :

« لا تكال بالقفران [مثل جارية مروان بن محمد] ، وإنما المرء يأصغريه : لسانه وقلبه » (١: ١٣٤: ٩٦) .

ويكاد الجاحظ يتفق مع غيره في أن تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات إنما يكمن بمنطقه وعقله ، وهما خصيصتان وهبهما الله له إذ « أعطى الله الإنسان ... الاستطاعة والتمكن فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة » (١: ٤٠) . يأتي هذا الاعتراف بعد عدة نقاط مهمة تؤكد أهمية آلات البيان والنطق والعيوب التي قد تصيبها . إلا أن الغريب في الأمر أن الجاحظ كلما استرسل في سردها وشرحها يتوقف ليرسلها إلى الحيوان إلى غير رجعة . فهو عندما يتحدث عن « نزع الزنوج ثيابهم » وسوء « الفلج » في عملية البيان يصر على خسارتهم الفادحة ، فيقول :

« وأما أصحاب الفلج فيأنهم قالوا نظرننا إلى مقدم أفواه الغنم فكرهنا أن تشبه مقدم أفواهنا مقدم أفواه الغنم . فكم تظنهم حفظك الله فقدوا من المنافع يفقد تلك الثأيا . وفي هذا كلام يقع في (كتاب الحيوان) » (١: ٣٤-٣٥) .

يؤكد الجاحظ هنا أن للحيوان (البهيمة والكتاب) علاقة بسوء البيان ، كما يصر على أن للبيان منافع جلية من فقد البيان فقدنا .

ثم تبدأ إرسالية الجاحظ وبعثاته تشق طريقها إلى الحيوان ، حقيقة ومجازاً : أي في كتابه وفي الكائن الحي . ولما كان اللسان هو آلة البيان الأولى فإنه سيرتبط حتماً بالبهيمة إن لم يحسن تأدية وظيفته ، وهنا يحيل

يجب أن يكون أصغر منها سنا وهي متهمه في كل مكان. ولما كانت هذه هي أسباب علاقتها بالحيوان فإن ارتباطها بالإنسان تأتى من طبيعة الخلق غير البيانية:

«ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العلم الكبير لأنه يصور بيده كل صورة ويحكى بفمه كل حكاية ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم ويأكل الحيوان كما تأكل السباع وإن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا» (١: ٣٩).

لعل هذا ما يربط المرأة بالإنسانية، إذ إن تمام هذا النص هو ما يحرم المرأة من إنسانيتها ويقيها حبسية مع جميع أجناس الحيوان. فالجاحظ يقول:

«وإنما تهيأ وأمكن الحاكبة بجميع مخارج الأم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكن وحين فضله على جميع الحيوان بالإنطق والعقل والاستطاعة».

وإذا أعلننا قراءة النص من البداية وجدنا أن الإنسانية تقتصر على اللسان والعقل. والمرأة محرومة من الاثنين، ولذلك فهي تبقى تصور «كل صورة» بيدها لا بفمها، بقدها لا بلسانها. هي كالحيوان تدل بالنصبة. ولكن «قالوا: القلم أحد اللسانين» (١: ٤٥) فإن المرأة محرومة من هذا أيضا، فقد كان يقال: «لا تعلموا بناتكم الكتاب ولا تروهن الشعر» (٢: ٩٢).

ولعل ما يؤكد حرمان المرأة من البيان بل خطوته عليها، حادثة تيمية يوردها الجاحظ وبعضها موضع التبجيل، ولا يربطها كما حدث مع غيرها بالفحولة الجنسية، لكنها الحادثة الوحيدة التي تشير بوضوح إلى أن البيان ليس مقصورا على الفحول؛ فما تظنهم يفعلون وقد أدركوا هذه الحقيقة التي طال حبس الجاحظ لها؟ فإذا استرجعنا لإرسال الضئى وامرأته وابنته إلى الحيوان

إلا أقرب ما يكونون من الحيوان. ولهذا وجب شرعا لإرسالهم إلى «الحيوان». وكل من فقد أسنانه فقد اقترب إلى الزوج وإلى الصمت: ولعله مازال يتابع المرأة إلى بيتها، فهو يقترب منها كلما ساء بيانه وقد آتاه.

إن أقل ما يمكن أن نستنتجه من هذا الطرح هو ما أكده الجاحظ في أكثر من مقام: أهمية البيان معرفيا وسياسيا وطبقيا واقتصاديا وارتباط تقيضه بالحيوان. لكن ليست هذه هي الأماكن الوحيدة التي يرسل منها الجاحظ إلى الحيوان، بل إن هناك زواجا من نوع آخر: هناك المرأة. فهي أيضا تخطى بهذا الشرف الرفيع، ولعلنا لا نستغرب ذلك إذ إن كل ما وصفه الجاحظ من شروط البيان محظور على المرأة. لكن اللطيف في الأمر أن إرسالها يتم في مواقع جسدية. فإن تحدثنا عنها وعن الضئى سابقا، فإن الجاحظ أيضا يرسلها بعد وصف بشار والأعشى لجمالها، وهي حقيقة تؤكد أن البصر غير اللسان ولا علاقة له بالبيان:

«وهذان أعميان قد اهتمدا من حقائق هذا الأمر [صفات المرأة الجمالية في الغداة والمساء] ما يبلغه تمييز البصير. ولبشار خاصة في هذا الباب ما ليس لأحد سواه ولولا أنه في كتاب (الرجل والمرأة) وفي «باب القول في الإنسان» في كتاب (الحيوان) أليق وأذكى، لذكرناه فسى هذا الموضوع» (١: ١٢٦).

لماذا يذهب الإنسان إلى الحيوان؟ ولماذا هو أليق وأذكى هناك؟ سندرك أن هذه الإرسالية هي نوع من الحجب والستر المنظم، وسوف نعرف أن المرأة يجب ألا تكون في باب البيان والتبيين؛ فهي لا تملك من مقومات اللسان شيئا، مادام طال صمتها والصمت آفة البيان. وهي دون بيانها تصبح إنسانا أعجم (=حيوانا) لأنها حبست عن كل ما من شأنه أن يربط بيانها لتختلف به عن الحيوان. فالعلم محظور عليها ومعلمها

لا يستطيع الفحل أن يحقو عمن يهدد بيانه، خاصة إذا كان التهديد من جهة الآخر. الحجاج، وهو الحجاج عفا عن بعض من أراد قتلهم لبيسان أحدهم، والحوادث المماثلة كثيرة، لكن ههنا، وهي الحادثة اليتيمة، لم تحظ بما حظى به الفحول لمكانتهم البيانية، بل إنه ربط قتلها صراحة ببيانتها. ولعل الفحوض في مخافته من أن تلد مثلها، يشير إلى أنه يخشى أن تلد نساء بينات اللسان، لا حيوانات «أعجميات» تقتصر مهمتهن على «وقت السحر».

بعدما رفعت تهمة العي عنها شعرا، لاشك أننا نستوقع عملية مشابهة هنا؛ لكن آمالنا تخيب وطموحات المرأة تحبط:

«قال: وقامت امرأة من تغلب إلى الحجاج بن حكيم - حين أوقع بالبشر فقتل الرجال والنساء - فقالت له: فض الله فاك. وأصمك وأعماك. وأطال سهادك وأقل رقائك. فوالله إن قتلت إلا نساء أسافلهن دمي. وأعاليهن لذي. فقال الحجاج لمن حوله: لولا أن تلد مثلها لخلت سيلها» (٢١٣).

الهوامش:

(١) والفحولة من المصطلحات النقدية القديمة؛ إذ إن الأسمى يعرف تميز الفحل من غيره بأن «له مزية على غيره كميزة الفحل على الحقائق»، وهذا تعريف يستحضر الحيوان مباشرة؛ غير أن النقاد حاولوا أن يشرحوه دون العودة إلى أصل الاصطارة والمصالية الجنسية. فهنا إحصان عباس يكاد يطبق الحز على المفصل حينما قال إن الفحولة «تسمى طرازا رفيعا في السبك وطلاقة كبيرة في الشاعرية وسيطرة واقعة على اللغوي وإن لم يفسح الأسمى عن ذلك كله». وإذا عرفنا أن اللغوي هو الجوازي عبد الجاحظ - كما سرى - فلاشك أن السيطرة عليها بكل لغة هي أقرب للغائي، بل إن الفحل والجارية سيربطان ارتباطا وثيقا؛ ولذلك سيكون اعتراض عبد الله سالم المطايع على تغليب عباس اعتراضا لا مير له (انظر المطايع، أثر البهية في المصطلح النقدي القديم (٢٣٤-٢٣٥). على أن الفحولة والأبكار (معان) وكلفا لا زالت تعيش في وعينا ولاوعينا لدرجة تثير التناقض أحيانا والسفرية أحيانا؛ فتأمل عبد الملك مرتاض وهو يهد لنا كلمات عبد الحميد الكاتب نفسها حين يعرض حجتا لموضوع السرفات، «الشاعر سر في طرق مجال الأفكار، وفي انضاض الأفكار الأبطال وغير الأبكار، طالما كانت اللغة موروثا اجتماعيا وحضاريا مشتركا بين الناس طراه (علامات، ٧٤). يترى حل كلمات مرتاض تقول إن اللغة موروث اجتماعي بين الناس؟ أم أن استعارات الذاعر ونحوه تقول إن اللغة موروث للفصل فقط وإن الناس طراه هم الذكور، فالتصنيف الآخر من «الناس طراه» هم مجرد وجود يدل بالنسبة للجاحظية، وجود موروث مهمه «الانضاض». لا أكثر ولا أقل!

(٢) ولعل ابن رشيق قد تبع نهج الجاحظ حينما ربط بعض عيوب الشعر بالجوازي؛ يقول: «ومن الزخارف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف اليد واعتدال القامة ... ومنه - أعني الزخارف - ما يستحسن قلبه دون كثيره، كالقبلي السير والفتح ... ومنه ما يحتمل على كره، كالفتح والوكع والكرم في بعض الحسناء» (المقدمة: ١٠٣٩).

(٣) لعلنا لو استحضرنّا مناسبات تسمية بعض الفصول نضى أكثر فأكبر أسباب الفحولة وعلاقتها بالمرأة والطلاق؛ فابن رشيق يروي أن امرأة القيس سألت أمرته أن يحكم بينه وبين علقمة بن عبده «فحكمت عليه لعلمة، طاهلها، وتزوجها علقمة نفسى الفصل لللك، وتبل: بل كان في قومه آخر يسمى علقمة الهضي [علقة بن سهل]» (المقدمة: ١٠٣٠). ومهما يكن سبب التسمية، فكلا الحالين يتشدد على الأثني والجس في تخصيل القلب.

(٤) ولئن كان يقال: «الاعلموا بتناكم الكتاب ولا تروهن الشعر» (٩٢: ٩٢). فإن تعليم المرأة يكاد يكون في شكله ضدا لشكل تعليم الأولاد الفحول؛ إذ إن من يعلمها يجب أن يكون أسمر منها ساء، ولعل هذا يتناسب مع رأى الجاحظ في أن صغيرها الذكر أكبر منها عقلا. والجاحظ يورد حادثة الوليد بن عبد الملك حينما مر «بمعلم صبيان فرأى جارية، فقال: ويلك، طاهلة الجارية» قال: أصلها القترن. قال: فليكن الذي يعلمها أسمر منها (١٠٦: ١٠٦).

(٥) فالمرأة الفصية من غير النساك ترحل وتهاجر لتزني عن الفصل، والجاحظ لا يجعلها أي أنثى، بل هي أنثى الفصل على وجه التحديد، هي للرجل جلفطة (ثقة) قد أسست ومازال فيها بقية) كي تدل بالنسبة، يقول: «خطب رجل امرأة أعرابية، فقالت له: سل عني بنى فلان وبنى فلان وبنى فلان. فعدت قبائل، فقال: وما علمهم بك؟ قالت: في كلهم قد نكحت. قال: أرى بك جلفطة، قد حركت الجرائم قالت: لا بلوكي جولة بالرجل شمسي» (٩٢: ٩٢).

(٦) ولعل حرص الجاحظ على التسلسل والعلاقة بين المرأة والحيوان قد جعله يقنع هذه للقوة ويترك ما قاله هشام بن عبد الملك في الموضوع نفسه، والجاحظ نفسه يورد النص في مكان آخر: «وشكا هشام بن عبد الملك ما يجد من فقد الأنثى للمؤمن على سره، فقال: «أكلت الحلو والجامض حتى ما أبعد لهما طعما، وأثيت النساء حتى ما أبهى امرأة لقيت لم حاطا، فما بقيت لي لذة إلا وجود أع يضي بيني وبينه مؤونة التمشط» (رسالة الجبل والهزل، ٧٠).

المراجع :

- الجاحظ ، عمر بن يحيى (أبو عثمان) . البيان والبيان (دار الكتب العلمية : بيروت ، لبنان ، دون تاريخ) ٣ أجزاء . (في نهاية الجزء الثالث هناك عبارة تقول :
« وكتب بعض حواشي هذا الجزء لإبراهيم بن محمد الدجلموني الأزهرى عفا الله عنه » .
- ـ فلسفة الجدل والهلزل (دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد ، ١٩٨٩) تقديم وشرح محمد علي الزعبي .
- ـ رسائل الجاحظ : الرسائل السياسية والأدبية والكلامية (دار مكتبة الهلال : بيروت ، ١٩٨٧ م) تقديم وشرح وتبويب على أبو ملحم .
- ـ البغلاء (دار المطبوعات الحديثة : جدة ، المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ م) ، تقديم محمد عفيف الزعبي .
- ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد . مقفلة ابن خلدون (دار الجيل : بيروت ، د . ت) .
- ابن رشيقي ، الحسن (أبو علي) ، العملة (دار الجيل : بيروت ، ١٩٨١ م ، الطبعة الخامسة) تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد .
- صنوء ، حمادي . التشكيك البلاغي عند العرب : أسسه ونظوره إلى القرن السادس (المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية : تونس ١٩٨١ م) .
- عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبلى من رسائله ورسائل سالم أبي العملاء . دراسة وإعداد إحسان عباس (دار الشروق للنشر والتوزيع : عمان ، الأردن ، ١٩٨٨ م) .
- ـ المسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل (أبو هلال) . كشاف الصنائع : الكفاية والصنعة (دار الكتب العلمية : بيروت ، ١٩٨٤ م ، ط ٢) ، تحقيق مفيد قمحة .
- ـ برناض عبد الملك . فكرة السوفات الأدبية ونظرية التناص : علامات في النقد الأدبي (النادي الأدبي الثقافي بجدة) ١ : ١٩٩١ م ، ص ٦٩ - ٩٢ .
- ـ المطايعي ، عبد الله . أثر البنية في المصطلح النقدي القديم غنى : قراءة جديدة لفرانكا النقدي ، المجلد الأول (النادي الأدبي الثقافي بجدة : جدة ، المملكة العربية السعودية ١٩٩٠ م) ، ص ٢٢٧ - ٢٥٣ .



جماليات الصورة السردية

في أخبار (الأغاني) وحكاياته

أبو الفرج الأصفهاني قاصاً

عبد الله السمطي

« إن ما أنشأ الإنسان هو السرد
وليس التجميع على الإطلاق »
(بيار جاتييه)

توطئة

.. لأبي الفرج الأصفهاني سحر خاص في ثقافتنا
المصرية، عن طريق كتابه الفن (الأغاني). والكتاب
معروف مشهور. وهو عمدة في مجال ثقافتنا العربية.

ويتمثل سحر أبي الفرج، داخل هذا الكتاب، في
أنه قطع (وألغى) نظرتنا التاريخية (العلمية) التي تنظر بها
إلى مصادر التراث العربي، فنحن نصنفها دائماً في إطار
هذه النظرة القاصرة، لا نرى فيها سوى تراجم، وسير،
وأخبار، ونكت، ولمع .. إلخ، ونقف عند هذا المستوى
فحسب. وقد انسحبت هذه النظرة بالطبع إلى كتاب
(الأغاني)، غير أنني أرى غير ذلك.

ف (الأغاني) يتضمن الحياة العربية بكل ما فيها،
من أساطير وحكايات وقصص وأمثال وأشعار وخطب،
ويصف لنا هذا تتضمن الجانب الروحي - فضلاً عن
المادى - لهذه الحياة. أبو الفرج في كنزه هذا يفتح لنا
الأفق لقراءة شخوصه قراءة إبداعية فاحصة، لا قراءة
تاريخية أو علمية؛ فقد استطاع أن يقيم حواراً، بأسلوبه،
مع هذه الشخوص، واستطاع أن يحولها إلى أفنعة ورموز
في عالم تمثيلي أليجوري باده، يتسامر معها وينادى بها،
يستحضر التاريخ لا ليؤرخه، ولكن ليعيد صياغته صياغة
إبداعية - كما سنرى - يرغم الوثائقية (التسجيلية)،
و«العنعنات» التي تروى بها أخباره وحكاياته. وإذا كنا،
في هذه القراءة، نحاول استنطاق (الأغاني) عن طريق

و«علميته» ليضعه في مصاف الكتب الإبداعية، لا في مصاف الكتب التأريخية أو كتب التراجم، فقد «أحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره»^(٢٢).

يضع أبو الفرج للتلقى «المسرود له» في حسابته، ويصوغ الأخبار والحكايات صياغة فنية، لا تسجيلية، تظهر في عدة أمور: ..

أولها: تغيير حوادث الخبر أو الحكاية من «رواية» إلى أخرى، حيث يروها بطرق متنوعة.

ثانيها: التدخل في أسلوب الحكاية المروية سواء بالحذف أو بالإضافة أو بالتعديل.

ثالثها: اختيار أسماء الرواة تبعاً لأهمية الخبر أو الحكاية وإيهام القارئ بصحة هذه الأسماء، وصحة ما روته أحياناً أو كذبه.

أبو الفرج، إذن، مؤلف «منشئ نص»، لا راو يحول – في معظم الأحيان – الخبر إلى حكاية والحكاية إلى قصة – لا بمفهومها الحديث^(٢٣) – حيث ينقل الحكاية من حكاية واقعة إلى حكاية تخيلية، ومن ثم يتم انتقالها إلى قصة أو إلى فن تخيلي برغم حضور الشخصيات بأسمائها والأماكن بصفتها، وسأرجى – محاجة ما ذكرت سلفاً إلى نهاية القراءة حيث أود طرح بعض التساؤلات بشأن كتاب (الأغاني)، تتعلق بما نحن بصدده من اعتبار أبي الفرج الأصفهاني قاصاً^(٢٤).

إن قراءتنا تحاول استشعار العناصر القصصية التي يحتويها كتاب (الأغاني)، وهي على كثرتها الغالبة، لم تحظ – فيما أعرف – بدراسة معمقة تستكشف حضورها في هذا الوقت المبكر من ثقافتنا العربية، وتقع على أنماطها وظواهرها، وهذا ما نحاول أن تستند إليه هذه القراءة، حيث تروم استقراء جماليات الصور السردية في (الأغاني) من خبر وحكاية وقصة. وإذا كان السرد –

تحليل جماليات الصور السردية والكشف عن أنماطها، فإن هذا التحليل يتركز على قراءة الأخبار والحكايات، ويحاول أن يكشف – بالدرجة الأولى – العناصر القصصية التي ينطوي عليها موروثنا، بكل أنماطها وظواهرها؛ وهي العناصر التي مهدت لظهور كتاب آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو كتاب (ألف ليلة وليلة) والتي برهنت على براعة أبي الفرج الأصفهاني القصصية حيث إنه لم يكن محليداً تماماً في رواياته، وإنما كان يصوغها صياغة قصصية جليدة.

١ –

.. جاء في مقدمة (الأغاني)، على لسان أبي الفرج:

«في طباع البشر محبة الانتقال من شيء إلى شيء، والاستراحة من معهود إلى مستجد، وكل منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه، والمتنظر أغلب على القلب من الموجود، وإذا كان هذا هكذا، فما رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ له بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوق، وجد إلى هزل، أنشط لقراءته وأشهى لتصفحه فنونه»^(١).

هنا يتراءى لنا نهج أبي الفرج في كتابه، إنه يقدم كتاباً إبداعياً، واعتمد مادة خاماً متوارثة شفاهياً على ألسنة الرواة، وأعاد صياغتها بحيث يتحقق فيها هذا الانتقال، وهذا المستوى «الطبيقي» المتفاوت أسلوبياً من الخبر إلى القصة إلى الجد إلى الهزل، الذي يرغب إليه القارئ في نزوعه إلى كشف «المستجد» و«المتنظر». بيدنا هنا رؤية أبي الفرج الحسيفة التي لم تعتمد الترتيب والتصنيف، حتى يخرج بمؤلفه من منهجيته

٢ -

جاء في أخبار السليك بن السلكة أنه:

«أحد صعلاليك العرب العدائيين الذين كانوا لا يلحقون، ولا تعلق بهم الخيل إذا عدوا، وهم: السليك بن السلكة والشنفري، وتأبط شراً، وعمرو بن براق، ونفيل بن براق...»^(٨).

وأختار ثلاث حكايات لثلاثة منهم هم: السليك، وتأبط شراً، والشنفري. أما السليك بن السلكة كما يصفه أبو الفرج، فكان:

«أدل من قطاة... وكان من أشد رجال العرب وأكبرهم وأشعرهم وكانت العرب تدعوه سليك المقانِب وكان أدل الناس بالأرض وأعلمهم بمسالكها وأشدهم عدواً على رجله لا تعلق به الخيل».

هكذا يقدم أبو الفرج الصفات الخلقية والروحية لسليك قبل أن يشرع في قص أخباره وحكاياته؛ فيقدم لنا ست قصص تبدي مهارة السليك في المغامرة والحيلة؛ وتبدي مهارة أبي الفرج في القص، ولنقرأ هذه الحكاية:

«خرج سليك في الشهر الحرام حتى أتى عكاظ، فلما اجتمع الناس ألقى ثيابه، ثم خرج متفضلاً مترجلاً، فيجمل يطوف الناس ويقول: من يصف لي منازل قومهم وأصف له منازل قومي؟ فلقبه قيس بن مكشوح المرادى، فقال: أنا أصف لك منازل قومي، وصف لي منازل قومك، فتوافقا، وتامداً ألا يتكاذبا. فقال قيس بن المكشوح: خذ بين مهبط الجنوب والصباء، ثم سر حتى لا تدرى أين ظل الشجرة؟ فإذا انقطعت المياه فسر أربعا حتى تبدل لك رملة وقف بينها الطريق، فإنك ترد على قومي مراد وتخضم».

باعتباره فعلاً جمالياً حكاثياً - يمثل المختك الأول للكلام الإنساني وتبصره بخواطر الأشياء وظواهر الوجود، فإنه - كما يرى بارت - حاضر في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجم، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائي، كما في اللوحة الملونة:

«يوجد السرد في كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ، أو حتى مع الإنسانية. ليس هناك شعب دون سرد، لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرداتها»^(٩).

أود أن أسمي هذا الحضور كله بمصطلح «الصورة السردية»^(١٠)، فإذا صحت هذه التسمية صح افتراضنا الأوّلي بقراءة ما يرد في (الأغاني) منسجماً تحت هذا الاصطلاح، حيث إن الخبر (مثلاً) ما هو إلا صورة سردية (حكاثية) تنقل بمنظور (الراوى من الخارج)، وهو أبو الفرج أحياناً، أو بمنظور (الراوى من الداخل) وقد يكون أحد الشخص، أو بطل الخبر نفسه، حين يتعلق الأمر بسيرته (الأوتوبوجرافية) الخاصة.

ولقد اصطفت - برغم حيرتي الشديدة لحظة الاصطفاء^(١١) - بعض الأخبار والحكايات والقصص التي تتعلق بنمطين دلاليين أثيرين لدى أبي الفرج وهما: القروسية والمغامرة وما فيهما من غرابية، ومهارة فذة، ومثلت لذلك بقصص (بأخبار) الشعراء الصعلاليك^(١٢)، والنمط الآخر، قصص الغزل وما تتضمنه من عشق ووصال وهجران ومغامرة أيضاً.

ولقد أثرت تبيان جماليات الصور السردية عبر مقولات وصفية وسيميولوجية تقفر النص القصصي وتتبع سماته، وظواهره، بحيث يتسنى لنا الوقوع على ما يكتنزه (الأغاني) من موروث قصصي رهيف، ودال، لم يستثمر بعد في قصصنا المعاصر.

ضربة أشرفت على نفسه، وأصاب من نعمهم ما عجز عنه هو وأصحابه، وأصاب أم الحارث بنت عوف بن يربوع الخثعمية يومئذ، واستنقذ صرد من أيدي خثعم ثم انصرف مسرعاً، فلحق بأصحابه الذين انصرفوا قبل أن يصلوا إلى الحي وهم أكثر من الذين شهدوا معه، فقسمها بينهم على سهام الدين شهدوا^(٩).

وجاء في خبر تأبط شرا؛ وسبب تسميته بذلك:

«أنه كان رأى كبشا في الصحراء، فاحتمله تحت إبطه، فجعل يبول عليه طول طريقه، فلما قرب من الحي ثقل عليه الكيش، فلم يقله فرمى به فإذا هو الغول، فقال له قومه ما تأبطت يا ثابت؟ قال: الغول. قالوا: لقد تأبطت شراً فسمى بذلك»^(١٠).

ويروى أبو الفرج أخباراً أخرى عن أنه كان يتأبط الأفاعى، وجاء في وصفه أنه:

«كان أعدى ذى رجلين وذى ساقين وذى عينين، وكان إذا جاع لم تقم له قائمة فكان ينظر إلى الطيأة فينتقى على نظره أسمها ثم يجرى خلفه فلا يفوته، حتى يأخذه، فيذبحه بسيفه، ثم يشويه فيأكله»^(١١).

ولنقتطف هذه القصة من أخبار تأبط شرا:

«أغار تأبط شرا ومعه ابن براق الفهمي على بجيلة فأطردا لهم نعماً، ونذرت بهما بجيلة فخرجت في آثارهما ومضيها هاربين في جبال السراة، وركبا الحزن، وعارضتهما بجيلة في السهل فسبقوهما إلى الوهط، فدخلوا لهما

فقال السليك: خذ بين مطلع سهيل ويد الجوزاء اليسرى العاقد لها من أفق السماء، فثم منازل قومي بنى سعد بن زيد مناة.

فانطلق قيس إلى قومه فأخبرهم الخبر، فقال أبوه المكشوح: نكلتك أمك هل تدري من لقيت؟ قال: لقيت رجلاً فضلاً كأنما خرج من أهله، فقال: هو والله سليك بن سعد.

فاستعلق واستعوى السليك قومه فخرج أحماس من بنى سعد وبنى عبيد شمس - وكان في الربيع يعمد إلى بيض النعام فيملؤه من الماء ويدفنه في طريق اليمن في المفاوز. فإذا غزا في الصيف مر به فاستثاره - فمر بأصحابه حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكنا ويحك! قال: قد بلغت الماء ما أفرىكم منه! حتى إذا انتهى إلى قريب من المكان الذي خبأ الماء فيه طلبه فلم يجده، وجعل يتردد في طلبه. فقال بعض أصحابه لبعض: أهن يقودكم هذا العبيد؟ قد والله هلكتم، وسمع ذلك، ثم أصاب الماء يهد ما ساء ظنهم فهم السليك يقتل بعضهم، ثم أمسك، فانصرفت عنه بنو عبيد شمس في طوائف من بنى سعد. ومضى السليك في بنى مقاعص ومعه رجل من بنى حرام يقال له: صرد، فلما رأى أصحابه قد انصرفوا بكى ومضى به السليك، حتى إذا دنوا من بلاد خثعم ضلت ناقة صرد في جوف الليل، فخرج في طلبها، فأصابه أناس حين أصبح، فإذا هم مراد وخثعم، فأسروه ولحقه السليك فالتقوا قتالا شديداً. وكان أول من لقيه قيس بن مكشوح، فأمره السليك بعد أن ضربه

بأجمعهم، فلما أن نفّسهم عنه شيئاً عندا
تأبط شرا في كتافه، وعارضه ابن براق، فقطع
كتافه، وأفلتا جميعاً» (١٧).

أما الشنفرى فيكتفى أبو الفرج بسرد قصة موته
وقتلته لمائة رجل من الأزد، ويروى لذلك ثلاث قصص
تبين مدى شغف أبي الفرج بالقص وحكى ما تتواتر
أخباره وما لا تتواتر. في واحدة من هذه القصص العجيبة
يقول:

«سبّ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام،
فجعله الذى سباه فى بهمة برعاها مع ابنة له،
فلما خلا بها الشنفرى أهوى ليقبلها،
فصكت وجهه، ثم سعت إلى أبيها فأخبرته،
فخرج إليه ليقطله، فوجده وهو يقول:

ألا هل أتى فتيان قومى جماعة

بما لطنت كف الفتاة هجينها؟

فلما سمع قوله سأله: بمن هو؟ فقال: أنا
الشنفرى، وكان من أقبح الناس وجهها، فقال
له: لولا أنى أخاف أن يقتلنى بنو سلامان
لأنكحتك ابنتى، فقال: علىّ إن قتلك أن
أقتل بك مائة رجل منهم، فأنكحه ابنته
وخلّى سبيله، فسار بها إلى قومه، فشددت بنو
سلامان خلافه على الرجل فقتلوه، فلما بلغه
ذلك سكت ولم يظهر جزعاً عليه، وطفق
يصنع النبل، ويحمل أفواقها من القرون
والعظام، ثم غزاها فجعل يقتلهم، ويعرفون
نبّه بأفواقها فى قتلاهم، حتى قتل منهم
تسعة وتسعين رجلاً، ثم غزاها غزوة، فنلوا
به، فخرج هارباً، وخرجوا فى إثره فمر بامرأة
منهم يلتمس الماء فرفته، فأطعمته أقطاً ليزيد
عطشاً، ثم استسقى فسقته رائباً، ثم غيبت

فى قصبة العين، وجاءا وقد بلغ العطش
منهما إلى العين، فلما وقفا عليها قال تأبط
شرا لابن براق: أقل من الشراب فإنها ليلة
طرد، قال وما يدريك؟ قال: والذي أعددو
بطيره، إني لأسمع وجيب قلوب الرجال
تحت قمى. فقال له ابن براق: ذلك وجيب
قلبك. فقال له تأبط شرا: والله ما وجب
قط، ولا كان وجاباً، وضرب بيده عليه،
وأصاخ نحو الأرض يستمع، فقال: والذي
أعدو بطيره إني لأسمع وجيب قلوب الرجال،
فقال له ابن براق: فأنزل قلبك، فنزل فبرك
وشرب، وكان أكلّ القوم عند بجيلة شوكاً،
فتركوه وهم فى الظلمة، ونزل ثابت، فلما
توسط الماء ولبوا عليه، فأخذوه، وأخرجوه من
العين مكتوفاً، وابن براق قريب منهم لا
يطعمون فيه لما يعلمون من عدوه، فقال لهم
ثابت: إنه من أصلف الناس، وأشدّهم عجباً
بعده، وسأقول له: استأسر معى، فسيدهوه
عجه يعلّوه إلى أن يعلو من بين أيديكم، وله
ثلاثة أطلاق أولها كالريح الهابّة، والثانى
كالفرس الجواد، والثالث يكيو فيه ويعثر، فإذا
رأيتم منه ذلك فخذوه فإني أحب أن يصير
فى أيديكم كما صرت إذ خالفنى ولم يقبل
رأى وتصحى له، قالوا: فافعل، فصاح به
تأبط شرا: أنت أخى فى الشدة والرخاء، وقد
وعدتى القوم أن يمتوا عليك وعلىّ، فاستأسر
رواسنى بنفسك فى الشدة، كما كنت أخى
فى الرخاء، فضحك ابن براق، وعلم أنه قد
كادهم، وقال: مهلاً يا ثابت، أيتأسر من
عنده هذا العدو؟ ثم عدا، فعدا أول طلق مثل
الريح الهابّة كما وصف لهم، والثانى
كالفرس الجواد، والثالث جعل يكيو ويعثر
ويقع على وجهه. فقال ثابت: خذوه، فعذوا

٣ - أسر البطل. (ونزل ثابت فلما توسط الماء وثبوا عليه فأخذوه...).

٤ - الحيلة. (سأول له: استأسر معي ... إلخ).

٥ - الهرب. (مقال ثابت؛ خطوه، فعلوا بأجمعهم...).

٦ - النجاة/ الانتصار. (وعارضه ابن براق فقطع كتابه وأفلتا جميعا...).

□ القصة الثالثة (الشنفرى)

١ - الزمان/ المكان. (سبت بنو سلامان الشنفرى وهو غلام...).

٢ - زواج البطل. (فأتكحه ابنته وخطى سبيله...).

٣ - مقامرة. (ثم غزاها فجعل يقتلهم ... إلخ).

٤ - مطاردة. (تنروا به، فخرج هاربا، وخرجوا فى إثره...).

٥ - عائق. (مر بامرأة منهم ... فأطعمته أظنا ليزيد عطشا...).

٦ - الحيلة. (فرصوه على ركي لهم ... إلخ).

٧ - سقوط البطل. (ثم خرج إليهم فقتلوه وضلوه...).

٨ - الانتصار بعد الموت. (فجاء رجل منهم كان غائبا .. إلخ).

من الواضح هنا أن عملية السرد تنتظم فى تدرجها وترتيبها، وفى حفاظها على البعدين الزمنى، والسببى؛ الزمنى من حيث إن الأحداث تمتص فى زمن أفقى (سياقى) واحد، لا خلخلة فيه، ولا تقديم أو تأخير (أو استباق واسترجاع) إلا قليلا، والسببى من حيث إن كل حدث نال يتبنى على الحدث السابق له.

وتشترك القصص فى خمس نقاط يتدافع السرد خلالها مكونا صورة سردية كاملة؛ وهى: (تحديد الزمان/ المكان) و(المغامرة) و(الحيلة) و(العقدة، سواء كانت أسر البطل أو أسر المساعد أو مقتل البطل كما يحدث

(الشنفرى) فإنه - برغم موته - يتمثل انتصاره فى موت الرجل رقم مائة وإيفاء نذره بقتل مائة رجل من الأزد.

وتتحرك القصص الثلاث فى إطار نسق سردي متراتب سببياً، تظهر فيه حبكة Plot السارد لها، ونسجه لخيوطها الدالة. ويمكن لنا وصف كل قصة منها على حدة:

□ القصة الأولى (السليك بن السلكة)

١ - الزمان/ المكان. (خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ...).

٢ - الحيلة. (لما اجتمع الناس ألقى ثيابه ثم خرج متفضلا ... إلخ).

٣ - اللقاء مع الغريم. (فلقيه قيس بن مكشوح المرادى...).

٤ - بدء المغامرة. (فاستلقى، واستعوى السليك قومه...).

٥ - العقدة. (حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكتنا...).

٦ - أسر المساعد. (ضلت ناقه صرد فى جوف الليل... إلخ).

٧ - انفراج الأزمة. (وكان أول من لقيه قيس بن مكشوح فأسر السليك...).

٨ - الانتصار والغنيمة. (وأصاب أم الحارث، واستنقذ صرد وأصاب من نعمهم).

□ القصة الثانية (تأبط شرا)

١ - المغامرة. (أغار تأبط شرا، ومعه ابن براق الفهسى على بجيلة...).

٢ - مطاردة. (ونذرت بهما بجيلة فخرجت فى آثارهما...).

ثمة إذن نسق ثلاثي يتحقق أماننا، فالشخصيات ثلاث، والوقائع أيضاً ثلاث، يتصاعد فيها الصراع مكوناً بنية جدلية دائمة تجسد الواقع البدويّ الذي تشير إليه هذه الحكايات (القصص) مما يدفعنا إلى القول، مع «كمال أبو ديب» إن النسق الثلاثي جوهر دلالي قد يتشكل في أطر سردية كثيرة:

«أى أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة، أو أعمال فنية متغايرة، ونسج حولها أطراً سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعاداً زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيدا اكتناه الإنسان للعالم»^(١٦).

٤ -

في قصص العشاق الكثيرة في كتاب (الأغاني) نرى أيضاً هذه المفارقات والحيل التي يبتدعها العشاق في اللقاء، وتخاصي الرقباء، ونلاحظ اهتمام أبي الفرج في هذه القصص بالجانب الغزلي، وبالجانب الحسي الصريح. والحق أنه لم تخل قصة من قصص (الأغاني)، بما في ذلك قصص الأبطال والفوارس، من هذا الجانب الجنسي، كأنه يريد نقل ما هو شخصي، داخلي، إلى القارئ ليتبصر به ويكون على دراية كاملة بالموضوع الأثير لديه، وهو (الجنس).

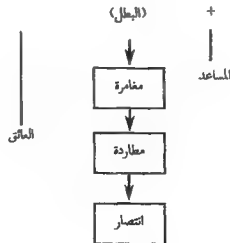
نختار من قصص العشاق من أخبار عمر بن أبي ربيعة والعرجى حكايتين.

وقد جاء في خبر ابن أبي ربيعة:

«ولد عمر بن أبي ربيعة ليلة قتل عمر بن الخطاب - رحمه الله عليه - فأبى حتى رفع، وأبى باطل وضعه»^(١٧).

للشغرى، أو المطاردة؛ ثم (الانتصار، بانفراج الأزمة أو الهرب والتجاة).

وتتحدد دائماً ثلاث شخصيات داخل هذه القصص، فالشخصية الأولى هي (البطل) والثانية هي (المساعد) سواء كان فرداً أو جماعة، والثالثة هي (العائق) سواء كان فرداً أو قبيلة. وهدف البطل دائماً هو الحصول على الغنيمة (التعم أو الأموال)، وهدف المساعد هو مساعدته في ذلك وغالباً ما يكون رفيقه أو أحد أفراد قبيلته، والعائق هدفه الدائم هو الحيلولة بين البطل (ومساعده) وقضاء مأربه من الغنائم. هنا يحدث صراع دائم، تحدث مغامرة وطراد ومطاردة وحيل، وقتل، ونجاة، وهذا الصراع سمة من سمات المجتمع البدويّ الذي ينقل عنه أبو الفرج الأصفهاني؛ إنه صراع ديمومي ضد الموت، بل ضد الحياة أيضاً، أى ضد طرفي الوجود. إنه ينقل هذا الألم المتوحش الكامن في نفس الصعلوك، وقدرته الباردة - برغم ذلك - على المغامرة والانتصار على سلطة القبيلة بسلطته الفردية، إنه ينقل هذا التمسك الفردي الذي يحاول تحقيق العدالة الاجتماعية الكاملة، كأنه ينقله في قالب مجازي مقنع بهذه الشخصيات، حتى وإن كانت حقيقية، ليعارض به عصره الذي تفاوتت فيه الطبقات، وتناعت القيم والمثل العربية الزهية. ويعبر هذا الشكل عما ذكرت لتوضيح هذا الصراع:



وجاء:

«قال هشام بن عروة: لا ترووا فتياتكم شعر
عمر بن أبى ربيعة لا يتورطن فى الزنا
تورطاه» (١٨).

وقد كان عمر من أجمل فتيان قريش وجهاً،
وأحسنهم مليحاً، وكان موكلاً بالجمال يتبعه حيث
حلّ. وقد وجد أبو الفرج فيه نموذجاً للشخصية المحببة
لمصره، الشخصية التى تعنى بالفرل، والعشق، والجنس.
من هنا، جعل عمر بن أبى ربيعة قناعاً لحكى ما يعرفه
هو من قصص فى العشق، وما تجود به قريشته من أخبار
وحكايات. لنقرأ هاتين الحكایتين، الأولى على لسان
عمر:

«بينما أنا منذ أعوام جالس، إذ أتانى خالد
الخيريت، فقال لى: يا أبى الخطاب مرت بى
أربع نسوة قبيل العشاء يردن موضع كنا
وكذا، لم أر مثلهن فى بدو ولا حضر، فيهن
هند بنت الحارث المرتية، فهل لك أن تأتيهن
متنكراً فتسمع من حديثهن وتتمتع بالنظر
إليهن، ولا يعلمن من أنت؟ فقلت له:
ويحك! وكيف لى أن أخفى نفسى؟ قال:
تلبس لبسة أعرابى ثم تجلس على قعود، ثم
اتيهن فنسلم عليهن فلا يشعرن إلا بك قد
هجمت عليهن. ففعلت ما قال، وجلست
على قعود، ثم أتيتهن فسلمت عليهن ثم
وقفت بقريهن، فسألننى أن أتشدهن
وأحدتهن فأنشدتهن لكثير وجمل والأوص
ونصيب وغيرهم. فقلن لى: ويحك يا أعرابى
ما أملكك وأظفرك!، لو نزلت فتحدثت معنا
يومنا هذا فإذا أمسيت انصرفت فى حفظ
الله. قال: فأنخت بعيرى ثم تحدثت معهن
وأنشدتهن فسررن بى وجللن بقرى وأعجبون

حديثى. ثم إنهن تفاعزن وجعل بعضهن يقول
لبعض: كأننا نعرف هذا الأعرابى! ما أشبهه
بصمر بن أبى ربيعة! فقالت إحداهن: فهو
والله عمراً! فسلمت هند يدها فانتزعت
عمامتى فألقته عن رأسى ثم قالت لى: هيه
يا عمراً! أترك خدعتنا منذ اليوم بل نحن والله
خدعناك واحتلنا عليك بخالد، فأرسلناه إليك
لتأتيننا فى أسوأ هيئة ونحن كما ترى. ثم
أخذن فى الحديث، فقالت هند: ويحك يا
عمر! اسمع منى، لو رأيتنى منذ أيام
وأصبحت عند أهلى، فأدخلت رأسى فى
جيبى، فنظرت إلى حرى فإذا هو ملء الكف
ومنية الممتنى، فناديت: يا عمراً يا عمراً،
فصحت بالبيكاه بالبيكاه! ثلاثاً ومددت فى
الثالثة صوتى، فضحكى، وحادثتهن ساعة،
ثم ودعتهن وانصرفت» (١٩).

وجاء فى خبر العرجى:

«كان من شعراء قريش: ومن شهر بالفرل
منها، ونحا نحو عمر بن أبى ربيعة فى ذلك
وتشبه به فأجاد. وكان مشغوقاً باللهو والصيد
حريصاً عليهما قليل المحاشاة لأحد فيهما،
ولم يكن له نباهة فى أهله، وكان أشقر أزرق
جميل الوجه» (٢٠).

وهذه إحدى حكاياته:

«خرج العرجى إلى جنبات الطائف متزهاً،
فصر يطن التقيع فنظر إلى أم الأوقص وهو
محمد بن عبد الرحمن الهشامى القاضى،
وكان يتعرض لها، فإذا رآها رمت بنفسها
وتسترت منه، وهى امرأة من بنى تميم، فبصر
بها فى نسوة جالسة وهن يتحدثن، ففرقها
وأحب أن يتأملها من قرب، فعذل عنها،

بأحكامهم، والفقهاء بفتاواهم. إنه يسقط هذه العصمة المتعالية لشخصه، ويكشف عن أمزجتهم الشعبية، البسيطة، في تعاملهم مع الجوارى، وفي سمرهم، وفي مجونتهم... إلخ. وفي الحكايتين اللتين نحن بصددهما نجد عمر بن أبي ربيعة وقد وقع في خديعة جميلة، إذ أنه (خالد الخريت) لينبهه بخير النسوة الأربع، فظن ابن أبي ربيعة أنه سيحتال عليهن بتكرره في زى أعرابي لكنه يكتشف في النهاية أنه قد احتيل عليه.

الحدث نفسه تقريباً يحدث للعرجى مع اختلاف الشخص، إذ يتكرر العرجى في زى أعرابي ليراقب المرأة التي يتعرض لها دائماً، ويعرض عليها عشقه، إلا أن حيلته تتكشف في النهاية، فيمضى متصرفاً.

البادة في الحكايتين أنهما تمتثلان على أطراف ثلاثة هي:

العاشق — الرسول — المشوقة

وهذا النموذج يتكرر في جل حكايات العشق في كتاب (الأغاني)، وإذا نظرنا في قصص العنبرين، والمغنين والمغنيات، ظهر لنا ذلك بجلاء. فما السبب في هذا؟

في يقيني أن سلطة المجتمع القبلي لم تكن لتؤثر بشكل كبير في العلاقة بين عاشقين، يمشان، مثلاً، في مجتمع حضري - حكايات عمر مثلاً في الحجاز مع عشيقته - بما يوحي لأحدنا بأن قسوة هذه السلطة وهيمنتها وهيبتها تجعل العنبريين يتراسلان عن طريق طرف ثالث. إن المسألة، فيما أنصو، لا تأخذ هذه الوجهة المجتمعية، فلا حاجة للعشيقين برسول يفسد عليهما علاقتهما الروحية (الوجدانية)، الثنائية الخاصة، ولا حاجة - مثلاً - لمجتمع مفتوح على كل صنوف المجون - كما في العصر العباسي - وعلى تنوع الجمال الأنثوي حيث حل، وعلى تقدير الجوارى والإماء

ولقي أعرابياً من بنى نصر على بكر له، ومعه وطبا لبن، فدفع إليه دابته وياه وأخذ قعوده ولبنه، وليس ثيباه، ثم أقبل على النسوة فصحن به: يا أعرابي أمحك لبن؟ قال: نعم ومال إليهن وجلس يتأمل أم الأوقص، وتوالب من معها إلى الوطين، وجعل العرجى يلحظها وينظر أحياناً إلى الأرض كأنه يطلب شيئاً وهن يشرين من اللبن، فقالت له امرأة منهن: أى شيء تطلب يا أعرابي في الأرض؟ أضاع منك شيء؟ قال: نعم، قلبي. فلما سمعت التعميمية كلامه نظرت إليه - وكان أزرق - فعرفته، فقالت: العرجى بن عمر ورب الكعبة! ووبت وسترها نساؤها وقلن: انصرف عنا لا حاجة بنا إلى لبنك، فمضى متصرفاً^(٢١).

تومي الحكايتان، ابتداءً، إلى ولع أسامى لدى أبى الفرج في الكشف عن دخائل شخصه، وما يميز بذواتهم، هنا تتحول هذه الشخص الحقيقية - وهي ههنا الشعراء - إلى رموز وأقنعة يسرد أبو الفرج (القاص) بواسطتها حكايات وقصص علة ربما تكون وقائع صحيحة حدثت بالفعل، إلا أن اطرادها بهذا الشكل الملفت، وحضورها بكثرة في صفحات كتابه وروايات مختلفة قد تصل إلى ثمانى أو عشر روايات للحكاية الواحدة، يمانع عن أن أبأ الفرج - وهو الراوية، العالم، الشاعر، المغنى، الحافظ، الأديب - لم يكن يربها تماماً في رواياته، ولم يكن في حاجة لأن يتصنع هذه البراءة والأمانة في هذه الروايات؛ إنه يتكرر قصصاً من مواد خام مستلهمة من التاريخ، كما أشرت سابقاً^(٢٢)، ويعمد دائماً إلى تشويه شخصه المستحضرة، فتشويهها جمالياً - إن صح التعبير - إنه يقدم حياتهم اليومية، وأفعالهم، بشكل يلعب فيه الخيال دوراً بارزاً، وهي الحياة التي كان يعميها الشعراء بأشعارهم، والولاة بخطبهم، والقضاة

٥ -

والمفنيات، بأن يفرض سطوته على العشاق مما يفضى بهم إلى التراسل بمرسول.

إن إدراك خصوصية ألوان السرد لدى أبي الفرج يحيلنا، ابتداءً، إلى تأمل هذا التجانس الأسلوبى فى سرد قصصه؛ هذا التجانس الذى يخلو إلى اللغة فيقص أطرافها التحسينية من جناس وسجع وطباق، ويجردها من هذه الأطراف بحيث تخلص فحسب إلى فعلها الإيحائى السارد. ففي القصص الخمس السابقة لا نشعر أن هناك «تعملاً» أو «قصيدة» فى صنع خطاب لغوى يمتاز بالجزالة والفخامة البلاغية، بل إن التلقائية والتدفق والحيوية هى السمة الغالبة على هذا الخطاب، فأبو الفرج لم يلق بالآلى إلى أية تحسينات بلاغية زخرفية، ولعل هذا التجانس نابع من كون أبي الفرج لغوياً مطبوعاً، ومن اهتمامه بالواقعة أكثر من اهتمامه باللغة وزخرفتها، ومن اهتمامه بالإيحاء أكثر من اهتمامه باللفظ.

إن أبا الفرج يضع الحكايات والقصص التى يروىها فى إطار أسلوبى واحد، فلا تمتاز فى مستويات السرد أسلوبياً برغم اختلاف الشخصيات واختلاف الرواة، وهذا أحرى وأقل على شكنا النسبى فى مسألة الرواة، كما سنوضح لاحقاً.

إن جماليات السرد فى القصص والحكايات والأخبار (وهى عبارة عن صور سردية لوقائع حادثة أو متخيلة - ولا أقصد بكلمة صورة هنا معناها البويطيقى أو البلاغى) تتحدد كما يظهر من القصص الخمس السابقة فى عدة نقاط:

أولاًها: تركيز الحكى على بؤرة حدث أساسى، بحيث تندفع نحوه كل الأحداث الثانوية فى نسق تصاعدى طولى لا يعود للخلف إلا فيما ندر، والاهتمام بالوقائع أكثر من الاهتمام بالشخصيات، فيما عدا شخصية بطل الحكاية الذى صيغت الحكاية الحكائية من أجله.

المسألة هى مسألة إبداعية بحتة، تتطلب لوناً من الحيلة الإبداعية التى تضارع الموضوع الأثير لدى الشعراء فى تمتع المحبوبة، وهجرانها الدائم، وحصار القبيلة للعاشق الذى قد يصل أحياناً إلى مطاردته وإهدار دمه. هنا تلعب الصنعة القصصية دورها، حيث يحاول القاص (أو الراوية) إبراز الصعوبات الكبيرة التى تواجه العاشق، والحيل والمغامرات والمفارقات التى تحدث له حتى يلتقى معشوقته؛ كل ذلك فى صياغة فنية تبرز متعة القص، وتمتع المسرد له لونا من التشويق والإثارة والمتعة؛ فالقاص لا يريد أن يفلت نصه بلقاء العاشقين بسهولة ويسر، هكذا دون جدل أو صراع؛ بل يثنى دائماً أن يجعل نصه مفتوحاً، دائم التغير والتبدل، قلقاً، غرائبياً، مدعشاً، وهذا بالضبط ما فعله الأصفهاني فى حكاياته وقصصه، إذ يروى لعمر بن أبى ربيعة - مثلاً - عشرات الحكايات مع أجمل نساء زمانه، ومع المفنيات والقيان، ويروى له مغامراته وأحاديثه ومسامراته، ويجعله فى النهاية يسبح بأنه «لم يرتكب فحشاً قط»، برغم وصفه بأنه «فضاح الحرائر»، وبرغم تحذير المفنيات من شعره «ليثورطن فى الزنا تورطاً!!»

إن أبا الفرج يروى خبراً مفاده:

«عاش عمر بن أبى ربيعة ثمانين سنة، فتلك منها أربعين سنة ونسك أربعين سنة».

فإن صح هذا الخبر فلماذا لم يرو لنا أبو الفرج شيئاً عن الأعوام الأربعين التى تنسك فيها عمر؟؟

الواقع أن طبيعة الكتاب الإبداعية التى تخلص للسرد، وللحكايات الطريفة، هى الحافز الأول الذى دفع الأصفهاني لأن يروى أشياء (ويقصصها) ويسكت عن أشياء يرى أنها ليست ذات بال فى عمله المكتوب.

وحكايات الأغاني؛ مما يجعل القارئ في حالة ترقب «وشوق» حتى يفض هذا الالتباس ويتعرفه مع شخص الحكاية.

خامستها: غرابية السرد، حيث إن تضمن الحكايات لوقائع أسطورية وخرافية، أو «أسطرة الشخص» - ينعكس بالتالي على لغة السرد التي «دائما ما تشبع بفعاليات أسلوبية موروثية تتسم بالمرونة، وبقابلية التشكل في أي سياق قصصي، تستلهم مظهرها من عناصر النص الشفاهي (القول) من حيث سرعته وعدم ترابط عباراته وتنقله بين ضمائر الخطاب المختلفة»^(٢٢).

سادستها: تروى الحكايات جميعا من منظور الراوي من الخارج، ويمثله أبو الفرج، حيث يمسك بخيوط الأحداث والشخص ويحركها كيف شاء. لكن - وهذا هو المدهش - يتضمن هذا المنظور أحيانا كثيرة منظور الراوي من الداخل؛ حيث يتحول أبو الفرج إلى أحد شخص الحكاية يحكي ويستمع ويتعرف كما في ذكره لأخبار عمر بن أبي ربيعة مثلا - على أن الرواية من الخارج لم تقف حائلا دون تدخل الأصفهاني بالتعليق أو بالتفسير في بناء الأحداث، كما في قصص أخرى عدة غير التي مثلنا بها، وأبرزها القصص التي تروى عن خالد بن عبد الله في الجزء الثاني والعشرين من «الأغاني».

وإذا نظرنا إلى قصة عمر بن أبي ربيعة الواردة هنا، نجد أن الأصفهاني يجعل عمر يتحدث ويروي حكايته بنفسه، وهذا الفعل المميز يبرز كثيرا في حكايات «الأغاني» وقصصه وأخباره؛ حيث يترك الأصفهاني شخصه يتكلم ويتحدث وتتجاذل، مفسحا المجال لضمائر الخطاب المتعددة بتعدد الشخصيات المتنامية.

ثالثتها: توالى الأحداث وتتابعها بحيث لو أجزئناها على خط أفقي انتظمت تماما عليه، ودوران الأحداث دائما في مكان صحراوي مجهول، مما يضي عليها بعدا دالا يجاوز به الأصفهاني حدود المكان الحضري، بتقديمه النماذج الصحراوية الفطرية كما في قصص الصعاليك، كأن هذا المكان المفتوح على الماضي يهدف إلى تذكير المسرد لهم بأصلهم الصحراوي النزيح. وإذا تساوى الأحداث بشكل أفقي فإن هذا يستتبع أيضا تتابع الأفعال والتخلي عن الوصف، أو الاستطراد.

ثالثتها: التطابق - تقريبا - بين زمن القول وزمن الحكاية، فالمقول نفسه هو المحكي، بمعنى أنه لا توجد لحظات وصفية ما توقف زمن المحكي اللهم إلا بعض الأوصاف القليلة كما في قصة (السايك بن السلكة): «قال قيس بن المكشوح: خذ بين مهج الجنوب والصبأ، ثم سر حتى لا تدري أين ظل الشجرة... إلخ». وكما في ظهور ما يسمى الآن بـ «الاستباق»، ونلاحظ ذلك في قصة «تأبط شراً»: «وسأقول له: استأمر معي فيدعوه عجمه بعدوه إلى أن يعدو من بين أيديكم... إلخ»؛ حيث يكسر هذا الاستباق التسلسل الزمني للمحكي ويؤدي إلى خلخلة ترتيبه وانتظامه، مما يضع القصة في قلب الفعل التفتي القصصي الذي تصفه الآن ونستخدمه.

رابعتها: استخدام ما يمكن تسميته بـ «الالتباس»؛ حيث نجد ذلك في قصة «الشفري» حين رمى السواد في الكمين الذي أعد له فلم يدر الشفري أهذا السواد شخصا أم لا. كذلك في قصتي عمر بن أبي ربيعة والعرجي حيث يتنكر الاثنان في زي أعرابيين، ولا تتعرفهما الشخص الأخرى إلا بعد ظهور أمارتهما المعروفة. هذا «الالتباس» للتعمد من قبل السارد يستخدم بكثرة في قصص

والثاني يتعلق بالشخصيات الوارد ذكرها في (الأغاني)، والوقائع والتحولات التي تمرض لها هذه الشخصيات.

فمن حيث طريقة عرض الكتاب ومظاهرها، هناك جملة من الملاحظات:

- إن أبا الفرج يعرض معظم الأخبار والحكايات عرضاً لا زمنياً أي لا يحدد تاريخ وقوع الخبر أو الحكاية، ولا يرتبها وفق المراحل العمرية (الحياتية) لشخصه. وهذه الأخبار والحكايات مسبوقة دائماً بسلسلة من رواة السند. ونحن لا نشك في وجود هؤلاء الرواة، بل نشك في صحة ما يروون، وهو ما يشير إليه أبو الفرج غير مرة في مواطن عديدة من كتابه. وهذا الشك بدوره يحسبنا إلى الشك في أبي الفرج الأصفهاني نفسه؛ حيث يحيل دائماً إلى روايات عدة للحكاية، لاسلم في أغلب الأحوال من تأليفه هو، ومن استخلاصه للحكاية الصحيحة، لكنه يتجاوز دائماً بين الحكاية وحوادثها الصحيحة والحكاية التي يؤلفها هو. ولا يحددنا وجود سلسلة من رواة السند؛ فهذه حيلة فنية ربما يكون الأصفهاني قد لجأ إليها كثيراً لتيسير صحة رواياته، والدليل على ذلك أنه كان عليماً يحيل تأليف الخبر أو الحكاية. ولنفرض له وهو يروي ذلك في خبر مؤلف:

«... عن ابن أبي نهشل عن أبيه قال:

قال لي أبو بكر بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام - وجعته أطلب منه مغزماً - : ياخال، هذه أربعة آلاف درهم، وأنشد هذه الأبيات الأربعة وقل: سمعت حسان ينشدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقلت: أعوذ بالله أن أفترى على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول: سمعت عائشة تنشدنا فقلت: فقال: لا إلا أن تقول: سمعت حسان

وتعدد الوقائع الطريفة، في عالم «يوليقيوني». كرتشالي، تخيا فيه شخوص وتبلى، وتجندد وقائع لتبدأ وتنتهى... إلخ.

إن هذه الظواهر الجمالية - فيما يبدو لي - هي أبرز ما في حكايات (الأغاني) وقصصه، وهي التي تجعله بالضرورة - فضلاً عن أنه كتاب أدبي تأريخي - كتاباً إبداعياً من الطراز الأول.

- ٦ -

إن الأفق الدال الذي يمتدح الأغاني إياه يتمثل في توسيع نطاق ما هو إبداعى ليحتضن في نسيجه ما هو (تاريخي). فإذا كان التاريخ فعلاً مقلداً يرصد الأسباب والنتائج وينطق - بشكل مطلق - بنته تماماً على سرده للشخصية أو الواقعة، فإن الإبداع - فعل الإبداع بالأحرى - هو فعل مفتوح لكل التأويلات، هنا يتحول التاريخ لا إلى لحظة تسجيلية بل إلى لحظة رؤيوية تتقوى وتستشرف وتكتنه. الأغاني يتحاز إلى هذه اللحظة ويتعالى بدرجة قصوى على جروثة التاريخ، فما هو تاريخي ليس إلا فعلاً عابراً يعبور لحظته الزمنية، وما هو إبداعى هو فعل ممتد متشعب قابل للتقصي والتأويل. لو كان (الأغاني) اعتمد هذا التاريخ لأصبح كتاباً من كتب التاريخ الأدبية الحافلة بالترجم، مثله مثل (طبقات الشعراء) و(الشعر والشعراء) و(الفهرست) و(وفيات الأعيان) على سبيل المثال، لكن أبا الفرج أعطى مخلقه مساحة «ميكانيكية» شاسعة لتوسيع رؤيته، واستشرف العوالم الروحية الباطنة لشخصه، مما أضفى على كتابه حيوية ساحرة، وحضوراً متجدداً في المصوّر التي تلته كلها، وهذا هو سر بقاءه وخلوده.

وهنا أود أن أشير إلى بعض الملاحظات التي تعضد فكرة الإبداع على فكرة التاريخ و(التسجيل)، وأضع هذه الملاحظات حيال النارسين للاستنتاج والتأمل؛ حيث تلور هذه الملاحظات المتسائلة في ملهين: الأول يتعلق بطريقة أبي الفرج في عرض الكتاب وفي رواية حكاياته وأخباره، وروايته، ومظاهر هذه الطريقة.

يغذى الحكاية، ويتتبعها؛ فكل امرأة ذكرها عمر في شعره، يخلق الأصفهاني لها حكاية وقصة مع عمر، سواء أكانت هذه المرأة حقيقية أم متخيلة.

— بدأ أبو الفرج كتابه بذكر نسب أبي قطيفة - كاملاً حتى آدم، ولم يفعل ذلك مع الأصوات والشغراء الآخرين، فهل كان يريد أن يجعل كتابه متضمناً سيرة الخلق أجمعين، وبين قلدته على نسب الأسماء حتى آدم؛ بحيث لا يقلت منه أى اسم أو أية شخصية، وكأنه يأخذ التاريخ من أوله ليجمع منه مادة إبداعية. أظن أن قصد البدء بذلك النسب يؤيد فرضيتنا كأنه يستل هذه الشخص من زمانها لتدخل زمن كتابه الخاص بالإبداعى أو كأنه يقدم لقارائه (كوميديا أرضية) شاملة.

— يعتمد كتاب (الأغاني) كما ذكر أبو الفرج على دائرية التصنيف؛ حيث (الحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره)، وهذه الدائرية تخرج الكتاب عن منهجية الكتب التاريخية أو كتب التراجم والتصانيف المختلفة، وتجعل الكتاب أيضاً مفتوحاً لكل قراءة إبداعية تبدأ من أية صفحة شاعت، ولا ترتبط بمقدمة وموضوع ونهاية، كأنه بهذا يحطم زمن الواقع بزمنية الكتابة.

أما من حيث الشخصيات الواردة في (الأغاني) والوقائع التي حدثت لها فتجسّر الإشارة إلى عدة ملاحظات يمكن إجمالها فيما يلي:

— إن شخصيات الأغاني هي شخصيات لا متناهية، متنوعة الصفات والأحوال والطبقات: الملوك، والسوقة، البهاليل والشواذ والمجانين، المخنون والقيان والشعراء والرواة، القضاة والفقهاء والأئمة والصنابة والأنبياء والرسل، هذه الشخص تمثل العالم الأرضى الدرامى المتنوع، المتجاذل، المتصارع دائماً. هذه الشخصيات الإبداعية يحيل أبو الفرج بعضها إلى رموز يكشف بها عن خبايا النفس الإنسانية ونوازعها.

ينشدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم
ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس،
فأبى على وأبى عليه، فأقمنا لذلك لا تكلم
عدة ليال (٢٣).

أفليس الأحرى بالذى يعلم هذه الحيلة، ألا يفعلها وهو مطالب دائماً بتقديم أخبار وحكايات وفوائد عن كل صوت يروى عنه أو يترجم له؟؟ ولنرجع لمقدمة (الأغاني) إذ يقول أبو الفرج:

«إذ ليس لكل الأغاني خبر نعرفه، ولا فى كل ما له خبر فائدة، ولا لكل ما فيه بعض الفائدة رونق يروق الناظر ويهلى السامع» (٢٤).

— تواتر رواية السند الذين قد يصل عندهم إلى سبعة رواة أو عشرة، يجعل احتمال — بل إمكان — تغيير الحكاية قائماً بشدة فيتغير أسلوب أو حكي الحكاية من راوٍ لآخر حتى تصل إلى أبى الفرج الأصفهاني فيصوغها بأسلوبه الخاص (التأليفى) الذى أشرت إليه سابقاً (خبر — حكاية — قصة)

— ويصدر أبو الفرج حكاياته أحياناً بقوله: «أخبرنى من ألقى به» و«حدثنى فلان» و«بلغنى» ولا يحدد لها رايماً ولا سنداً، وتتعلق هذه الحكايات فى أغلبها بالحكايات الغرامية، والحكايات المنقولة عن العصر الجاهلى، وعن أيام العرب. وهنا يترك أبو الفرج لخيالته العنان، ويمرض روايات عدة متناقضة أو متوافقة، لكن الذى لا شك فيه أن أبى الفرج هو أحد مؤلفيها؛ ومن مثال ذلك أخبار وضاح اليمن، وعبيد بن الأبرص والشعراء الصعاليك.

— إن أبى الفرج يستخلص دائماً الحكاية من الشعر لا العكس، أى أنه يؤلف ويختصر حكاية أو قصة مستنتجاً ذلك من أبيات الشعر، كما فى حكايات عمر بن أبى ربيعة مثلاً. هنا الشعر يصبح مصدراً

الهوامش:

- (١) فطر مقدمة الأغاني، الجزء الأول ص ٤، وقد اهتمنا في هذه الدراسة طبعاً الهيئة العامة للكتاب، الذي أعده لجنة نشر كتاب الأغاني.
 - (٢) السابق، ص ٤.
 - (٣) أعنى أن أبا الفرج كان يقصّ فيما لمقهوره هو عن القصة التي يتداخل فيها الحبيب والمحب، والوعظي، والخرافي مع الخبري والحكمي للمسطف. أما القصة الحديثة التي تتبنى على غلبة ونسق وحكمة، وتبدي فيها مقصد التأليف فهي نمط آخر، يرغم أن القصص عنصر أساسي من عناصر الموزون، أو مظهر لوجود الجنس البشري، كما تبيننا مقولة يار جليله المصدرة بهذا الدراسة.
 - (٤) يظهر ذلك في تحويله للحادثة الشخصية للمقولة له خبرته في معالجة الحياة والكشف عنها إلى مادة قصصية تبين فيها عناصر قصصية عدة أبرزها الرد الوثائقي، والاحتمال برصد الشخصية وتبني حداثتها الروسية واللغوية مما.
 - (٥) رولان بارت: النقد البنيوي للحكائية - ترجمة أنطوان أبو زيد - منشورات حيدوت - باريس - الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٨٩.
 - (٦) أعنى أن كل ما يتضمن شبهة سردية هو بالتالي (صورة سردية) تبدأ من اللثا والقتل للمؤرخ وتتسبى بالقصة والرواية، مع الحفاظ لكل جنس أدبي بخصائصه وسماته. والصورة هنا بمعنى المظهر أو الحالة، أو النمط، لا بمعنى الصورة البلاغية.
 - (٧) كتاب الأغاني في الواقع كثر إلهاماً لم يكشفه بالقرن الثاني بعد. وأثرك الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي يصف هذا الكثر وتلك من حوله له أجراً معه الناقد الدكتور/ حامد أبو أحمد، يقول البياتي: في السنوات الأخيرة اكتشفت منسوبة للإبداع الشعري في المحلة العربية، فأكثر موسوعة لمحمية عالية في نظري هي كتاب الأغاني، إذ أن مؤلفه يفتح الأبواب على قرون وأنواع أدبية لم يحلّل أي أدب عربي أن يلتفتها، منذ تأليف هذا السفر الكبير حتى الآن، فهنا السفر العظيم مليء بالمشاهد البيئية والشخصيات التاريخية والأساطورية والأقنعة والرموز التي يمكن لها أن تدلّ عصوراً شعرية وروائية بأصنافها، ولغريب أن كتاباً كبيراً من الأراجين هو ديورنيس؛ كان أول من التقط هذه الإشارات وحاول أن يترجم على أوليائها دون أن يدخل في عالمها الواسع المرضي بحكم عدم اطلاعه على هذا السفر الغني بكماله، إن الأمثلة التي استطاع أن يهرّب أشياء كثيرة، وبخاصة خلفاً القضايا السياسية، من خلال دلالته الرواية والسر، فاستخدم أسلوباً سحرانياً هو التماهي بينه وبين الأبطال، قس الأغاني ما يقرب من عشرة آلاف شخصية واضحة المعالم، لكنه نقلها من واقعها الاجتماعي إلى واقع إلهامي من خلقه. هـ... وتجدر الإشارة إلى أن نقادنا وباحثينا الذين تعاملوا مع الأغاني تعاملوا معه على أنه كتاب تأريخي لا على أنه كتاب إلهامي في الأصل الأول. ورؤى ذلك على سبيل التشليل لا البصر في (حديث الأرميا)، لعله حسين (وقن القصص) همدود تيمور. والمصادر الثرائية المرمية؛ لمز الدين إسماعيل (رحلة التراث العربي) لسيد حامد الشجاع.
 - (٨) في تحليل القصص الثلاث الخاصة بالصعاليك لم ينب عن الزمن نموذج (التفاعل) لدى جريمل، والتفاعل التطويلية التي قدمها فلاسيفر بروب عن الحكايات الشعبية الروسية، إلا أنني استغفنت نفسي بخصوصية الأداء الفردي للنموذجين بخصوصية القصص العربية الملأفة في كتاب الأغاني، فيما لخصائصها، وواقعها.
 - (٩) الأغاني، الجزء المشرو، ص ٣٧٥.
 - (١٠) السابق، ص ٣٧٨ - ٣٨٠.
 - (١١) الأغاني، الجزء السادس والمشرو، ص ١٢٧.
 - (١٢) السابق، ص ١٢٨.
 - (١٣) السابق، ص ١٣١ - ١٣٢.
 - (١٤) السابق، ص ١٩٧ - ١٩٤.
 - (١٥) الأغاني، الجزء السابع عشر، ص ١٣٣.
- في لسان العرب تأتي الحكاية مرادفة للخبر والحديث، أما القصة فهي تختلف قليلاً عن ذلك في كونها مكتوبة، أو من صلب القصص الذي يرويها شفاهة يرغم أن المراد الثلاث للحكاية والخبر والقصة تتداخل جميعاً نظرياً في مفاهيمها. يقول ابن منظور في مادة (حكى): «الحكاية كقولك حكيت فلاناً وحكايتك فلتت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه». وحكيته عنه الحديث حكاية... وحكيته عنه الكلام حكاية وفي مادة (خبر): «الخبر بالتحريك: واحد الأخبار، والخبر: ما نأثرت من نأ عن مستخبر. ابن سيده: الخبر الثبأ، والجمع أخبار وأخبار جمع الجمع، فأما قوله تعالى: «وإذا حدثت أخبارها» فمعناه يوم تزلزل خبر بما عمل عليها... يقال خبر الخبر واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليخبرها».
- وفي مادة (قصص): «يقول ابن منظور القصص مثل القصص، والقصة معروضة، ويقال في ركة قصة يعني الجملة من الكلام ونوعه، وقوله تعالى: «ومن نقص عليك أحسن القصص» أي تبين لك أحسن البيان... والقصة: الخبر وهو القصص... والقصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب... والقصة: الأمر والحديث... ونص عليه الخبر قصصاً. يقال: قصصت الرأيا على فلان إذا أخبرته بها، قصصها قصاً، والقصص: البيان، والقصص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتبع معانيها وألفاظها، والذي جفر الإشارة إليه هنا هو أن مفهوم القصة المكتوبة يستتبع البيان بمراد المعاني والألفاظ وهو ما يعرفها عن الخبر أو الحديث أو الحكاية.

الأسطورية بالميراث الأسطوري الكامن في الشعر العربي القديم، وهو ميراث حاول - كثيرًا - الرواة في عصر التدوين إهماله، وطمسه، وكان أبو الفرج - في محافظته على حضور الأسطورة داخل كتابه - يعمد إلى استعمار أسطورية الماضي إبداعياً، وإضفاء قدر من الغموض الشائق على حكاياته وأخباره ليستلب من القارئ دهشة، وقلقه الجمالي في تلقى هذه الحكايات والأخبار والقصص، وكان أبو الفرج - وقد جاء في عصر سيطر فيه الشعر (المتنبى مثلاً) والنقد على مجربات الحركة الأدبية - يريد أن يجلب الانتباه إلى نفسه باعتباره مؤلف نثر مبدع، يحشد طاقته العلمية والتخيلية في صوغ الحكايات، والقصص، ويحشد آلاف الشخصيات وعشرات الرواة، ليشاهد بهم في فعله الإبداعي الذي صمم أنساقه وبنياته على وقائع حادثة من جهة، ووقائع متخيلة مصنوعة من جهة ثانية، ورغم حضور قصد التأليف التاريخي ووجود الرواة.

ما أود قوله، تأسيساً على ما سبق، إن أبا الفرج قد يكون روائياً يروي ويترجم، وقد يكون مؤرخاً يؤرخ ويسجل أحياناً، لكنه، في الوقت نفسه، قاص مبدع في أحيان كثيرة، يجاوز بقصصه إطاره الزمني، ويحيل الواقع إلى خيرة معرفية يستكنه غيرها القلق الداخلي الروحي لشخصياته، ويستبطن عصره ويمارسه بهذه القصص الراقية.

إن كتاب (الأغاني) كتاب إبداعي بالدرجة الأولى، ورغم ما يتضمنه من تأريخ وترجمة ووقائع، ورغم ما يستند إليه من رواية وأسانيد. والسؤال الآن:

هل من الممكن، إذن، أن نطالع كتاب (الأغاني) مرة أخرى من هذا المنظور؟

وهل يمكن أن نتحدث عن تراث قصصي بقليل من الزهو وكثير من التبصر المعرفي المصيب؟

ومع تنوع الشخصيات وتنوع الوقائع وتتداخل بعضها في بعض مما يؤدي إلى لانهائية الحدث، ولتدرجته في سياق الزمن يناصره الثلاثة، في حوار جنلي حميم بين الغياب والحضور، بين البقاء والفناء، بين عابرية اللحظة وأبديتها.

- الملاحظ أيضاً أن شخصيات 'أبي الفرج' شخصيات شبة في الغالب، يسيطر الجنس والمجون عليها حتى في لحظات الصراع والحرب والمغامرة، فالسليك مثلاً يصيب أم الحارث، وعشيقة عمر بن أبي ربيعة تحكي له خبراً فحش. وآراء هذه الشخصيات في العلاقات الجنسية - التي هي آراء عصر أبي الفرج بالدرجة الأولى - شائعة في الكتاب، مما يلبس على أن فكرة التأليف هي الغالبة في معظم حكايات وأخبار (الأغاني)، وأن مؤلفها أبو الفرج يساير روح عصره الموصوف بالمجون والفحش.

ولنراجع ما يحكيه أبو الفرج في أجزاء كتابه كلها عن الجنس والشبق، خاصة في أخبار امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والثابغة، وعمر بن أبي ربيعة، ومسلم بن الوليد وبشار وأبي نواس وسعيد بن حميد ومنافذ، وابن مخارق، ووالبة بن الحجاب وغيرهم.

- كذلك، فإن أبا الفرج يعمد دائماً إلى إضفاء مسحة أسطورية (أو غرائبية) على شخصياته، كما تبين من ذكره للشعراء الصعاليك وقصصهم. فالطير الذي يأكل من جثة تأبط شراً يموت: «فجعل لا يأكل منه سبع ولا طائر إلا مات». والشنفرى تدخل جسميته في قدم من ركلها من الأزده فيموت، ويكمل بهذا نثر الشنفرى بأن يقتل مائة رجل من قبيلة الأزده، هذا فضلاً عن أحاديث الغول والسحابة والشياطين والجنان، وأحاديث شق وسطوح، وغيرهم.

هذه المسحة الأسطورية التي يغنيها أبو الفرج على شخصيات (الأغاني)، تجعلنا تسال عن علاقة هذه

- (١٦) كمال أبو ديب: جعالية الخفاء والتجلى... فطيمة الثالثة - دار العلم للملايين - بيروت، ١٩٨٤، ص ١٢٤. ويمكن مراجعة الفصل الرابع في الكتاب وعنوانه: «الأنساق الزينية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي».
- (١٧) الأغاني، الجزء الأول، ص ٧٦.
- (١٨) السابق، ص ٧٩.
- (١٩) السابق، ص ١٨٢ - ١٨٣.
- (٢٠) السابق، ص ٣٩٨.
- (٢١) السابق، ص ٤١٠.
- (٢٢) انظر مقالاتنا: «حركة السرد القرآني»، مجلة «ثقافة الجليلية»، العدد ٦١، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣، ص ٣٢ - ٣٧.
- (٢٣) الأغاني، الجزء الأول، ص ٦٧، ٦٨.
- (٢٤) السابق، ص ٣٠٢.



نظرية الحب الدنيوى عند العرب

لويس أنيتا جفن *

١ -

العناصر والمواد الأولية

لنظرية العربية للحب الدنيوى

باعتباره حالة القلب، أو العقل، أو الروح - عكف مؤلفونا جميعا عليه. وتتطوى أعمالهم الموسوعية على عناصر مستقاة من كل هذه المصادر.

والعامل الرئيسى فى تحديد شخصية هذه الكتب هو العامل الدينى. فتوجه الكتاب وأسلوب تأليفه، بالإضافة إلى تفصيلات صغرى معينة، محكوم - أساسا - بميول المؤلف الأخلاقية والدينية. وسيتم إدراك تأثيرها عند مناقشة البنية الشكلية للأعمال، والتقسيمات الرئيسة للآراء. وسوف نرى كيف أن هذه الميول تؤثر فى معالجة المؤلف، أو استخدامه لعناصر نظرية الحب الدنيوى - الأحاديث النبوية، آيات القرآن، النوادر، القصص، الشعر، الفلسفة، وهلمجرا - إلى جانب الخطة والخلاصة العامة للأعمال. وفى بعض الحالات، قد لا يعلن الكاتب رأيه بوضوح فى النص، قد يحجم - حقا - عن التعبير عنه؛ ولكن لدى مقارنة عمله بالأعمال الأخرى فى الموضوع نفسه، فإن الكثير من دعوائه يدركها الوضوح.

ساهمت مجموعة كبيرة ومتنوعة من العناصر فى تشكيل الكتابات الخاصة بنظرية الحب الدنيوى. وتختلف هذه المواد الأولية - فيما بينها - اختلافا تاما سواء فى المجال أو الجذور. فهى تمثل العديد من روافد الثقافة والمأثورات التى أسهمت فى تكوين الحضارة الإسلامية العربية، بالإضافة إلى فروع المعرفة التى تطورت داخلها. إنهم الشعراء ومادة النثر العرب، والأطباء والفلاسفة اليونانيون، وعلماء الحديث والرواة والوعاظ الشعبيون، وعلماء الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون. وفى محاولتهم بحث ما يمكن معرفته عن الحب -

* ترجمة: رفعت سلام. ويمثل هذا المقال فصلا من الكتاب المترجم: *Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre*.

لويس أنيتا جفن: Lois Anita Giffen. أستاذ الأدب والحضارة، جامعة نيويورك.

● آيات القرآن والسنة

نتيجة للسلطة التي امتلكها القرآن والسنة (الأحاديث التي تنقل أقوال النبي وتصرفاته)، فقد لعب دوراً كبيراً في تشكيل المواقف الإسلامية للسلوك الأخلاقي. ولهذا، كان من الطبيعي أن يتم الاقتباس من هذين المصدرين - في كتب الحب - كبرهان في مسائل الصواب والخطأ، ما يستحق المدح والقدح، اللائق وغير اللائق بالمسلم. وفي مثل هذه الحالات، كان اهتمام المؤلف ينصب - في العادة - على ما هو مهذب، أخلاقي، فاضل، أو مريض الله، أكثر مما ينصب على تصنيف فعل معين إلى «حرام» أو «حلال». وهو ماتم تقنيته في حديث «أبغض الحلال عند الله الطلاق»^(١).

والسنة التي تعالج السلوك الأخلاقي، الطاهر، أو المهذب، ترد - بصورة كثيفة - في (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) و (روضة المحبين)؛ تلك الأعمال التي تشكل نمطاً تحتياً Subtype متميزاً، ذا توجه أخلاقي، لهذا الأدب، وستتم مناقشتها - باعتبارها كذلك - في موضع تال. وكان مؤلفو هذه الكتب حريصين على أن يضعوا في اعتبارهم أولوية مسؤولية المسلم وعلاقته بالله في مظاهر نظرية الحب الدنيوى كافة. ولهذا السبب، فتمت «أحاديث» معينة - بحكم طبيعتها - تظهر في أعمالهم بصورة بارزة، دون أن نجد لها مكاناً في أعمال أخرى مكتوبة بالروح العلمانية التي ينتمى بها الأدب العربى. والمثال على ذلك يكمن في ذلك الحديث الذى يأمر المسلم بغض بصره عن غير المحارم بالنسبة له. ومن الأحاديث الأخرى المشابهة النهى عن الانفراد بالنساء أو الفتيات، وتحاشى الجلوس معهن في مرمى بصر واحد أثناء التجمعات الاجتماعية، والتحذيرات - بروح مشابهة - من التهديد الذى تمثله المرأة على الحياة الأخلاقية عامة: «ما تركت بعدى فتنة أضرب على الرجال من النساء». «أخوف ما أخاف على أمتى النساء والخمر»^(٢).

ولا تقدم آيات القرآن والأحاديث النبوية هادياً إلى الأخلاق والتقوى والسلوك القويم فحسب، بل تقدم - أيضاً - مرجعاً في نقاذ البصيرة بشأن الإنسان والعالم والله. وثمة حديث نموذجي من هذا النمط يرد في جميع الكتب - تقريباً - التي تتناول الحب أو الصداقة، هو ذلك الحديث الشهير الذى يشرح جاذبية شخص ما لآخر كاجتذاب الشبيه إلى الشبيه. ونقل عن عائشة أنها قدمت الرواية التالية لحديث النبي في هذا الموضوع :

«أن امرأة كانت تدخل على قريش فتضحكهم، فقدمت المدينة فنزلت على امرأة تضحك الناس، فقال النبي صلى الله عليه وسلم : على من نزلت فلانة؟ فقالت : على فلانة المضحكة . فقال : الأرواح جنود مجنونة، فما تعارفت منها اتلفت، وما تناكر منها اختلف»^(٣).

والتقسيمات الأكثر أهمية وجوهية للآراء في النظرية العربية للحب الدنيوى، شأنها شأن التقسيمات العادية العديدة، تنبع - بصورة مباشرة أو غير مباشرة - من الاختلاف في استخدام أو تفسير آيات معينة من القرآن، أو أحاديث نبوية معينة. وهذا الاختلاف في الرأى - الذى ينطوى على تضمينات أخلاقية أو دينية واضحة - هو الحافز على الجدل المحتدم. وفي الموضوعات الأقل حساسية، يكفى الكتاب باقتباس الكثير من الآراء والنظرات المختلفة، دون إلقاء ميلهم إلى أيٍّ منها.

وثمة العديد من الآراء التي تشكل جزءاً من نظرية الحب، وترتكز على نصوص مقدسة ليست موضع جدل، وتلقى قبولا عاما. ولهذا - على سبيل المثال - يوافق الجميع على بذل ما في وسعهم لتحقيق الاتحاد الشرعى بين المحب والمحبوب، حتى لو استلزم الأمر - في ظل ظروف معينة - قيام المرء بتضحية مالية أو عاطفية كبيرة. وتبدأ البراهين والأمثلة التوضيحية على ذلك بالسنة التي تقدم حالة حاول فيها النبي أن يعيد الجمع

● الشعر

يمثل الشعر مصدر اقتباس لكل الأعمال المتعلقة بنظرية الحب، إلى درجة أن بعضها يعتبر - إلى حد كبير - مختارات شعرية. وكثيراً ما تتحول المناقشات في الحب إلى الشعر، لتمثيل الأفكار موضع المناقشة بصورة مناسبة، ولتدعيم آراء المؤلف، أو للتعبير عن فكرته بصورة أكثر ملاءمة. ويتنحى الشعراء المنقول عنهم إلى مختلف القرون، برغم تفضيل الشعراء القدامى (الجاهليين، والأمويين، والعباسيين الأوائل). وكثيراً ما ينظم المؤلفون أنفسهم القصائد للتعبير عن عاطفة، أو فكرة، أو تجربة خاصة. وللوله الألى، يمكن أن يبدو ذلك كما لو أن مثل هذا الاستخدام المكثف للشعر لم يكن سوى مجل لشهية العرب النهممة إلى الشعر. ويبدو أن الشعر وقع السحر عليهم، إلى حد أن هؤلاء المؤلفين الذين يشنون تهماً عقائدياً حاداً ضد الحب المشبوب، لا يستطيعون أن يقاوموا إغواء ما يملأ صفحات من الشعر الذى يلوح تصويره المغوى لفكر العاشق ومشاعره فعالية مضادة لغايات المؤلف.

قد يبدو الشعر - إذن - هامشياً بالنسبة للفكرة الرئيسية للمؤلف؛ مجرد تزيين أو تنميق للأفكار الأساسية. والملاءمة المدهشة لبعض القصائد التى يستخدمها يمكن أن تكون محض صدفة، أو ترجع إلى حقيقة أن ثمة ذخيرة هائلة من الشعر يعتمد عليها فى موضوع الحب^(٧). وبرغم أن تلك الحالة هى الغالبة، فلا مفر أمام المرء من استنتاج أنه فى بعض الحالات يصبح العرض الثرى للنظرية ثانياً بمقارنته بالشعر (أكثر من العكس)، بمعنى تحول أفكار الشعر العربى وصوره إلى أن تكون المادة الأولية للصياغات النظرية.

ويبدو أن تطوّر متن أصيل لمفاهيم نظرية عن الآليات النفسية والشعورية أو الروحية للحب قد نشأ من التجميع التصنيفى لأفضل ما فى الشعر العربى حول هذه الموضوعات. وفى الحقبة العباسية، بدأ رجال من قبيل

بين امرأة ناشز وزوجها الذى أصابته مصيبة^(٨). ويتم النظر إلى مثل هذه الأفعال بوصفها تعبيراً عن فضائل الشفقة والشهامة والتراحم و- أحياناً - ضبط النفس. ويضيف المأثور الإسلامى أن الله سوف يكافئ بسخاء مثل هذه الأعمال.

والسنة النبوية ليست الوحيدة - بالطبع - التى أحسن استخدامها فى هذه الكتب، فهناك العديد من المأثورات - عن أقوال وتصرفات رجال دين وسياسة، من بينهم شخصيات أجنبية وما قبل الإسلام - يتم استخدامها فى البرهنة وضرب المثل التوضيحية، والتشبيب والتسلية^(٩). وكثيراً ما تلمح هذه المأثورات الأخرى إلى فكرة عدم وجود سنة نبوية ملزمة، أو يتم استخدامها (المأثورات) بوصفها شواهد مؤيدة توفّر تفصيلاً إضافياً فى الموضوع. وبالفعل، كما فى حالة بعض المأثورات الشرعية والمأثورات الأخرى، فمن المحتمل - بدرجة كبيرة - أن تكون بعض أقوال الصحابة والمسلمين الأوائل هى المأثورات الأسبق، بينما تم وضع المأثورات المنسوبة إلى النبى موضوع التداول فى فترة لاحقة.

وثمة استخدام آخر للأحاديث النبوية فى هذه الكتب - وإن يكن أقل أهمية - يكمن فى اعتبارها شواهد نصية على المعنى، أو على استخدام كلمة أو مصطلح. وخلال القرون الأولى من فقه اللغة العربية، كانت الأحاديث النبوية تعتبر غير صالحة للتحقيق النحوى، لأنه كان من المتفق عليه أنها لا تتضمن النص الأصلى للنبي أو الصحابة، بل تقتصر على المعنى. واعتبرت تعبيراتها متأثرة بالرواية المتأخرين الذين كانت معرفتهم برهافة التعبير العربى الخالص موضع شك. ومن ناحية أخرى، لا يبدو مؤلفو المعاجم أى تردد - منذ بداياتهم المبكرة - فى استخدام الأحاديث بوصفها شواهد فى علم الدلالة، لتفضى المكانة الدينية للأحاديث - فى خاتمة المطاف - إلى استخدامها العام المتزايد نموذجاً للعربية الخالصة^(١٠).

بديهة الحب، وأحد أسرارها. ولهذا، يمعن الكتاب النظر في أساليب الحب. والمثل التوضيحي الأثير على ذلك تلك النادرة المتواترة عن عزة وكثير.

«يحكي أنَّ عَزَّة دخلت على الحجاج فقال لها : يا عزة والله ما أنت كما قال فيك كثير، فقالت : أيها الأمير، إنه لم يرني بالعين التي رأيته بها»^(٩).

ويتحدث الجاحظ - أيضا - عن امرأة لا يبدو عليها أنها تملك ما يستحق الإطراء إلا بعض الملامح الأنثوية غير المميزة، التي تجعلها أثيرة لدى قلب زوجها^(١٠). ولهذا السبب، يبدى الكتاب في نظرية الحب اهتماما أكبر بالقصائد التي تصف الملامح النفسية والروحية للحب، ومن بينها - على سبيل المثال - الأوصاف الشعرية لدور العين والقلب والإرادة في عملية الوقوع في الحب. ويوفر الشعر الكثير من المواد للتحليل النظري لهذه الظاهرة. وقد خصص ابن قيم الجوزية فصلا^(١١) من كتابه لنزاع متخيل بين العين والقلب على معيار مسؤولية كل منهما عن نكبة العشق. وأوضح ابن القيم - خلال الحوار والمناقشة الثرية الموشاة بالقصائد - الحالة النفسية للنظرة الهالمة التي أثلفها الحب، أو المتيمة. ويعرض لهذه العملية في ذروتها، حيث يمكن للعقلية المتألمة والباحثة - التي تمكف على الشعر والمصادر الأخرى - أن تستخلص الدروس والمبادئ منها، لتقدم ما يمكن أن نسميه نظرية الحب.

إن تنسيق الأسلوب - ذلك الملمح النمطي - في الشعر العربي، وحقيقة أن الرابطة المنطقية بين البيت والبيت التالي له - وخاصة في القصائد الأقدم - ليست واضحة دائما، وقد لا تكون موجودة، يفرضان بعض الصعوبات الخاصة على الكتاب الذين يستخدمون الشعر بوصفه نصوصاً لدلالية أو أمثلة توضيحية. ولربما يعبر بيت منمق - بصورة خاصة - عن مركب كامل من

محمد بن داود في تجميع القصائد وفق موضوع أو فكرة واحدة، في مقارنة مختلف الطرق في التعبير عن الفكرة نفسها. وأسلمت هذه الفعالية النقدية نفسها إلى وعى دقيق بالتطابق الكلي لمشاعر ومواقف وتجارب الحب. ورغم أن الجامع أو الناقد كان واعيا بحقيقة أن الشاعر ربما كان يصور - فحسب - إدراكاته ومشاعره الآنية الخاصة، فإنه كان واعيا - أيضا - بأن تأثير فعالية الشاعر يكمن في التوحد بالتجربة العامة لمستمعيه. وبالتأكيد، فليس ثمة ما هو أكثر عمومية من الحب، وكان على الشاعر أن يدفع مستمعيه إلى الإحساس بأنه قد مس نبض الواقع.

وفي محاولة الشعراء العرب - منذ بداية عصر الخلفاء العباسيين الأوائل - أن يتفوقوا على بعضهم البعض، فقد وسعوا - من خلال الاستعارة والخيال - من إمكانات التعبير المنمق عن تجارب المرء في الحب. فالمعاناة من أجل قول شيء ما بارع أو جليل، من أجل الفوز بالإطراء ورعاية أولى الأمر، ولئيل إلى تجريب موضوعات شعرية جديدة، قد أضاف إلى غزارة الشعر وجدفه. ومع ذلك، فقد أصبح بعضه مبهما ومتكلفا بصورة ميفوس منها، وفقد رنة الحقيقة. وبالطبع، فمثل هذا الشعر لن يكون مجدياً بوصفه مصدراً لنظرية الحب. وكان محمد بن داود الأصفهاني - الذي جمع في (كتاب الزهرة) مختارات في الحب، وعلق على بعض القصائد - قاسيا للغاية ليزاء التصورات غير الواقعية بها.

وبرغم أن القصائد التي تلمح إلى الجمال التجسدي للمعجوبة تظهر في أعمال نظرية الحب، إلا أن الكتاب - بدرجة تكون قاعدة - لا يهتمون كثيرا بتحليل أو وصف الملامح البدنية للجمال الرجولي أو الأنثوي، والتجاذبية الحثينة للاملاح معينة^(١٢). ومن حيث المبدأ، فمن المسلم به أن الجمال مسؤول عن استشارة الحب، ولكن المسلم به - أيضا - أن الجحشال فيما يراه إنسان ما ليس - بالضرورة - جمالا في نظر الآخر. تلك هي

والى حد ما ، تستخدم النوادر والحكايات - فى الغالب - لأداء وظيفة الشعر نفسها فى الكتب الخاصة بنظرية الحب ؛ فكلاهما مصدر الصياغات النظرية ومادة التمثيل التوضيحي لها . وغالبيتها العظمى قصيرة تماماً ، مجرد سطور قليلة أوفقرة أو فقرتين . ولهذا ، فبسبب تضمينها فى موضع معين سهل الالتقاط بالنسبة للقارئ . وكما فى حالة الشعر ، فإذا ما كان الاقتباس شهيراً ومناسباً للسياق ، فلسوف تبدو التسميمات النظرية - فى بعض الحالات - وقد تحققت من خلال التأمل فى هذا المقتبس . وأحياناً ما تأتى النادرة - مهما كان قدمها ، ودورها فى إضاءة مسألة ما - نوعاً من البرهان التأكيدى أو المثل التوضيحي لقولٍ فصل من قبل سلطة لها وزن أكبر .

وتتوقف وظيفة النادرة أو الحكاية - فى الكتب المتعلقة بنظرية الحب - على شخصية الكاتب . فمؤلفو الأعمال التصنيفية والتحليلية - فى الموضوع - غالباً ما يستخدمون النوادر والحكايات على أساس أنها إلهام أو أمثلة للأفكار موضع المناقشة . وإذ يمتلك الكتاب طبيعة اختارات الجمعية عن الحب ونظرية الحب ، فيمكن - ببساطة - تلاوته بوصفه تمثيلاً إيضاحياً لظاهرة الحب وتصنيفه . ولكثير من حكايات الحب شهرة إلى حد أن المرء لا يجد مفراً من استنتاج أن تصنيفات المؤلفين لأنواع الحب (أو عناوين الفصول) - هى - فى بعض الحالات - مجرد نكسة لإعادة حكي هذه الحكايات ، التى لا يمل منها العامة أبداً ، كما هو واضح (١٣) . وفى مثل هذه الحالات ، فلا مناقشة حقيقية - فى الغالب - بعد الجزء التمهيدى من الكتاب ؛ فالكاتب قد أُرضى نفسه والقارئ بتصنيف طائفة من حكايات المحبين ؛ «فالحب - عزيزى القارئ - يجرى فى هذه الأنواع...» .

وبرغم أن معظم النوادر والحكايات تدور حول المسلمين ، من عرب المدن والبدو ، فثمة بعضها يدور

الأفكار ، فيظهر - لهذا - مرات عدة فى العمل نفسه ، ليضرب المثل التوضيحي على هذه الأفكار . وحينما تفقد الفكرة تواصلها من بيت لآخر ، فقد يجبر الكاتب على اقتباس الآيات الاعتراضية ، قبل أن يصل إلى البيت الثانى الذى يبحث عنه . ومن ناحية أخرى ، فثمة حالات عدة يكفى فيها بيت واحد أو سطر للتمثيل التوضيحي على المسألة موضع المناقشة ، ولكن المؤلف الواعى بالتقليد التجميعي - الذى يمثل جزءاً من هذا الأدب - لا يمكنه أن يتوقف عن اقتباس آيات إضافية ، أو حتى القصيدة كلها .

ولا تعتبر الاكتشافات والملاحظات الخاصة ببيكولوجية الحب - بالطبع - فريدة ، بالنسبة للعرب أو العالم الإسلامى الوسيط؛ فكل أمة ، وكل جيل - حقاً - يتصارع بطريقته الخاصة مع أسرارهِ غير المكتشفة . ولسنا بصدد تقرير ما إذا كان العرب فى العصر الوسيط يفوقون الشعوب الأخرى فى إدراكهم للموضوع أم لا . فمن الواضح - على أية حال - أن سمات الشعر العربى ، وشعبية الحب - بوصفها موضوعاً للشعراء - قد ساهمت كثيراً فى تطور النظرية العربية للحب الدنيوى .

● النوادر والحكايات

وعلى هذا النحو الذى كانت عليه الكتب الموسوعية العربية ، فإن النوادر والحكايات التى تظهر فيها تتنوع - جزئياً ، على الأقل - بالتاريخية . ويرافقها - فى بعض الحالات - سلسلة من الرواة ، وتتسبب - فى العادة - إلى سلطة ما لها احترامها . وقليلاً ما يستخدم المؤلفون العرب - فى العصر الوسيط - الروايات غير الموثوقة ؛ فالكثير من روايات الاختلاق الحر - من هذا القبيل ، التى توجد مختلطة بتلك المتقنة بالتاريخية فى (ألف ليلة وليلة) - نادراً ما اعتبرت محترمة بما يكفى للفت انتباه الدراسين والأدباء المحترمين (١٤) .

«قال صاحب الصحاح :

... وأما الحبُّ بكسر الحاء فلفظةٌ في الحبِّ وغالب استعماله بمعنى المحبوب . في الصحاح : الحبُّ المحبة وكذلك الحبُّ بالكسر ، والحب أيضا المحبب مثل خَدَنَ وخسَلين . قلت : وهذا نظير ذبج بمعنى مذبوح» (١٦).

وفي مناقشته لأصل ومعنى كلمة عشق يقول:

قال ابن سيده :

العشق عجب المحبِّ بالمحسوب ، يكون في عفاف الحبِّ ودعارته ، يعني في العفة والفجور . وقيل : العشق الاسم والعشق المصنوع . وقيل هو مأخوذ من شجرة يقال لها عاشقة تخضر ثم تدب وتصفّر (...)» .

وقال الفراء :

«العشق نبت لزج . وسُمِّيَ العشق الذي يكون من الإنسان للصوفة بالقلب . وقال ابن الأعرابي العشقة البلابة تخضر وتصفّر وتعلق بالذي يليها من أشجار» (١٧) .

وهناك أسور واضحة في أصول الكلمات والاستخدام والمعنى، ولكن المرء غالبا ما يعثر على نوع مختلف تماما من مناقشة المصطلحات التي ليست مفصلة - تماما ودائما - عن المسائل السابق توضيحها، والتي تجيء - أيضا - عن طريق فقهاء اللغة . وفي هذه الحالات ، فالسؤال المطروح أو الضمني هو : «ما العشق (أو الهوى ، إلخ) ؟» . والمعلومات المستنبطة فلسفية ثقافية بقدر ما هي لغوية . ورغم أن المصادر الأصلية لمثل هذه المعلومات تغفل الاسم في الغالب ، فإن الدارس الذي يتكرر اسمه كثيرا هو الأصمعي (١٢٣/٧٣٩ - ٨٣١/٢١٧)، فقيه اللغة والمعجمي المبكر (١٨) . وقد

حول غير المسلمين وغير العرب - من الإسرائيليين ، وقدامى اليونانيين ، والهنود ، والفرس فيما قبل الإسلام - بالإضافة إلى غير المسلمين من الأقليات التي تعيش في مجتمعات إسلامية . ولا بد لنا أن نتبدل - تماما - الحكايات ذات الأصول الأجنبية وفق الزمن الذي نروى فيه ، في هذه الكتب . فحكاية «سوزانا والشيوخ» الواردة في السفر المنسوب إلى دانيال - على سبيل المثال - تظهر ويتكرر ظهورها - طوال قرون - في أشكال مختلفة متبدلة ومختصرة ، قبل أن يقدم «داوود الأنطاكي» نصها الصحيح المنقول مباشرة من سفر دانيال ، ويلفت الانتباه إلى هذه الحقيقة (١٤) .

● معارف مؤلفي المعاجم وفقهاء اللغة

يمثل التصنيفان العمان للمادة الأولية، اللذان سبق ذكرهما - الشجر والنوادر أو الحكايات المتعلقة بالحب - أكثر التصنيفات التي تم استخدامها بصورة دائمة ، والتي ساهمت في تشكيل كل ملحق من نظرية الحب . وهناك عنصر أكثر محدودة وتحديدا - برغم ضروريته - هو المعلومات المأخوذة عن مؤلفي المعاجم وفقهاء اللغة عن أصول وتاريخ الكلمات المستخدمة في الحب ، ومعناها الدقيق ، واستخدامها المناسب . وقد استدعت هذه المسائل المعالجة المبكرة في هذا الكتاب ، برغم أن بعض المؤلفين لم يروا - بصورة واضحة - أي احتياج إلى ذلك (١٥) . وبصورة عامة ، فإنه يقتصر - في ذلك - على اسم المؤلف ، برغم ذكر اسم العمل في بعض الأحيان ، الذي لا يعدو أن يكون في العادة أحد المعاجم . ويمكننا أن نتخذ مقطعا من «روضة المحبين» لابن قيم الجوزية نموذجا للمعالجة المكتملة لهذا الملحق من الحب؛ فبعد خطبة تحتل مساحة صفحة عن نظريات أصول كلمة «حب» ، وكيف جاءت من الجذر «ح ب ب» ، ينتقل إلى مناقشة الأنماط والمعاني الصرفية للكلمات الأخرى المرتبطة بالحب والمشتقة من الجذر نفسه :

ذى بال ، أو أنه نتيجة لخلل ما فى وظائف الأعضاء . وهؤلاء الكتاب الذين لا يهتمون سوى بتسليّة القارئ ، وإصدار الأحكام له ، من خلال تقديم وجهات النظر المسلية والجازمة ، يتخذون موقفاً مستقلاً ، ولا يؤكّدون نموذجاً لإحدى النظريات الفلسفية أو العلمية على حساب نموذج آخر .

وتبدو بعض الآراء كأنها اقتباسات دقيقة من الأعمال اليونانية فى الأخلاق أو الطب (باعتبار الحب نوعاً من المرض) . ويبدو أن بعض المؤلفين الأوائل قد أخذوها من الترجمات العربية للأعمال اليونانية ، إن لم يكن من النصوص اليونانية ذاتها ، أو من بعض الأعمال العربية التى تتضمن مقتطفات وملخصات للأعمال اليونانية . ولا قيمة لحقيقة أن فترة حياة ابن داود - مؤلف (كتاب الزهرة) - قد تصادفت مع فترة النشاط الأعظم للترجمة . فنحن نعرف أنه كان راوية للتقاليد الدراسية عن «الكندى» (٢١١) ، ويمكننا - بالتالى - أن نستنتج أنه قد تلقى الدرس على يديه ، حيث اشتملت أعماله على مجالات الفلسفة والعلوم اليونانية كافة . ولو أنه لم يدرس مثل هذه الموضوعات على الكندى ، فلا بد أن الفرصة كانت متاحة له - على الأقل - لتصحيح المعلومات اعتماداً على النصوص الأصلية ، ومن خلال الأصدقاء العلميين بها . ومن الواضح - على أية حال - أن غالبية المؤلفين ، فيما تلا القلة الأولى التى ألّفت فى نظرية الحب ، قد استماروا أقوال الأطباء والفلاسفة كما وجدها فى الأعمال المبكرة حول الموضوع نفسه .

لقد كانت هناك نظريات حول الحب لها أصولها فى مختلف الفلسفات «الثنية» فى الشرق ، وكانت معروفة فى دوائر المتعلمين فى العالم الإسلامى . ويفر المسعودى أنه كان يعرف ما كتب فى الموضوع ، ولكن الكتاب الذى يقول إنه يحتوى النظريات ليس متاحاً لنا ، لسوء الحظ (٢٢) . وفى كتابه (مروج الذهب) ، يقدم تفسيراً زرادشتياً لطبيعة الحب (٢٣) . ومراجع آراء هؤلاء

طاف بالبلد العرب ليدون القصائد والمواد الأخرى لفقه اللغة من أفواههم . وسجل العديد من الأقوال التى سمعها من بسطاء الرجال والنساء فى الصحراء ، مصوراً البلاغة العربية الحقيقية وورع أهل السهول ، وإدراكهم العميق - أحياناً - للأشياء الأعمق فى الحياة . ومن ذلك ، ماتم اقتباسه ليعصور تفسيرين مختلفين لماهية الحب (١٩) . وفى محاوره أخرى ، ينقل الأصمعى أنه سمع رأياً آخر حول طبيعة العشق :

«سألت أعرابياً عن العشق فقال : جلّ والله أن يرى ، وتخفى عن أبصار الورى ، فهو فى الصدور كامن ككيمون النار فى الحجر ، إن قدح أورى ، وإن ترك تورى . وقال بعضهم : العشق نوع من الجنون ، والجنون فنون فالعشق فن من فنونه» (٢٠) .

● آراء الفلاسفة والأطباء

والعديد من المقطوعات الواردة بهذا الكتاب ، التى تتناول المسائل النظرية لماهية الحب وأسبابه وآليات استهلاكه وتطوره وعلاماته وأعراضه ، مأخوذة عن الفلاسفة والحكماء والأطباء ، سواء كانوا يونانيين ، إغريقين ، أو ورثتهم من المسيحيين الشرقيين أو المسلمين . ولأنهم - دائماً - على اسم المصدر المنقول عنه بالفعل ، بل عادة ما تستخدم - فى ذلك - جملة من قبيل «الفلاسفة القدماء» . ولهذه الآراء - فيما يبدو - وقع السحر على العرب ، لأنها تقدم شروحات وافية - وأحياناً تفصيلية - للظواهر ، بطريقة أخرى غامضة وغير تفسيرية . ومختلف النظريات المتاحة تقدم تفسيرات ترضى كل تحولات العقل . وأحسن هؤلاء الكتاب الذين حاولوا التشكيك فى «العشق» و «الهوى» استخدام سلطة الآراء السلبية ، مثل تلك التى تصف الحب بأنه ضلال أعمى بلا عقل ، لا يؤدى إلى غاية حميدة ، وأنه اشتغال عبثى لقلب فارغ من أى شيء

الأدب الأكثر علمانية ، فيما كان البعض الآخر محكوما باعتباريات دينية وأخلاقية ؛ ولكن الروح التي كتبوا بها كان من الصعب - في الواقع - أن تكون أدبية خالصة ، ولا حتى دينية بكاملها ، برغم أن التوازن - في أي عمل مفرد - عادة ما يميل بصورة ثقيلة إلى هذا الاتجاه أو ذاك .

وخلال بنية أو مضمون الأعمال العشرين في هذه المجموعة موضع البحث ، فإن تكرار ملامح معينة لابد أن يلتفت الانتباه . وأوضح هذه الملامح - وهو ما سبق أن أشرنا إليه ، في موضع سابق - هو التقسيم الثنائي للمضمون إلى :

١- مناقشة جوهر وطبيعة وأسباب وأسماء وأنواع الحب، والتميزات بين هذه الأنواع.

٢- «أحوال» المحبين ، وهو مصطلح يغطي أنواعا عدة للتفكير حول سلوك المحبين ، وخطط تصنيف المحبين وأحوالهم في الحب .

ويمكن رؤية بدايات هذين النمطين لموضوع البحث في مقالتي الجاحظ القصيرتين ، بالإضافة إلى المقالة المجهولة المؤلف عن الحب ، التي تتضمن شذرة منقولة عن أحمد بن الطيب السراخسي ، والتي سبقت مناقشتها .

ولقد قلت إن هذا التقسيم الثنائي لموضوع البحث هو تقسيم واضح ، برغم أنه لم يكن دائما - في البداية - بهذا الوضوح بالنسبة لي ، ولم أصادف هذه الأعمال موضع مناقشة الباحثين الغربيين ، وفق هذه المصطلحات . وقد خطرت ببالي الدلالة الكاملة لمصطلح حال (والجمع : «أحوال») للمرة الأولى - خلال تصنيف مضمون هذه الأعمال - عندما قرأت مقدمة كتاب (روضة العشق) للكسائي (القرن السابع / الثالث عشر) . يتحدث الكسائي عن أول الأعمال التي تناولت الحب، دون أن يسميها لسوء الحظ ، كما لو أن التقسيم

الأشخاص أو الفرق ليست معروفة في كتب نظرية الحب، ربما بسبب التحيزات القوية ضدهم في العالم الإسلامي (٢٤) .

ويتبدو محاولة استقصاء الشذرات التي ترجع إلى الفلاسفة والأطباء اليونانيين جديرة بالاهتمام . وعلى أية حال ، فهذه المهمة تتطلب - في معظم الحالات - خبرة من التعاملين مع الأعمال اليونانية التي كانت معروفة آنذاك في العالم الإسلامي . وثمة فكرة عن الاكتشافات المحتملة التي يمكن أن تستفسر عنها مثل هذه الاستقصاءات ترد في تحليل «ريتشارد فالزر» لأجد هذه الاقتباسات من (كتاب عطف الألف المالكوف على اللام المعطوف) للدليلى (القرن الرابع / العاشر) ، وهو أقدم كتاب سحرى موجود بكامله عن الحب . وينتهى «فالزر» إلى أن المقطوعة ربما تمثل - بصورة جيدة - شذرة من حوار مفقود لأرسطو (٢٥) . والصعوبة التي تعقد تحقيق مثل هذه الشذرات تكمن في أن بعض الاقتباسات قد تمت نسبتها من قبل المؤلفين العرب إلى أكثر من مرجع . وتلك هي حالة الشذرة المأخوذة من الدليلى (٢٦) .

٢-

تطور الشكل والمضمون

في هذه الأعمال

عندما يبحث المرء تطور هذه المجموعة من الأعمال، طوال ما يقرب من ألف عام، فسيجد ملامح معينة للشكل والمضمون تطرح نفسها للتحليل والوصف ، وتكشف عن وحدة حقيقية و - أيضا - بعض الاختلافات . تكمن الوحدة في تطور الملامح التقليدية والنمطية للشكل والمضمون ، ويستند الاختلاف على تنوعات صغرى لهما ، أو اختلافات في الروح أو الحافز الذي سيطر على المؤلفين ؛ فقد كتب بعضهم بروح

تجىء في عناوين الفصول^(١١) . وقد أكد «نيكل» و «جارتيا جوميز» حدة اختلاف (كتاب الزهرة) - في المضمون والروح - عن (طوق الحمامة) لابن حزم، برغم أن كلا المؤلفين كان ظاهرياً، وكلا الكتابين يدور حول الحب^(١٢) . ومع وجود اختلافات - سبق ذكر بعضها - واستجري مناقشة بعضها الآخر لاحقاً - إلا أن ثمة ملمحين مشتركين تم تجاهلها - حسب معلوماتي - حتى الآن : الأول ، أن الكتابين يمتلكان البنية الأساسية نفسها وأنها - بالإضافة - النموذجان الواضحيان الوحيدان على ذلك طوال الفترة من القرن الثالث إلى الخامس الهجري ، برغم أن هذه البنية متصّحّح البنية المعيارية ، وتصل درجة التطور الكامل في أعمال القرون التالية . ولهذا ، يعالج كلا الكتابين جوهر وطبيعة وأسباب الحب في الفصل الأول - يقدم (كتاب الزهرة) ذلك فيما يزيد على (طوق الحمامة) - وبعدها يتقدم كل كتاب إلى موضوعه الرئيسي ، «أحوال» المحبين وفق حثوثها . ويمكن الملحق الثاني المشترك بين الكتابين في حقيقة أن «الأحوال» التي يهتمان بها - بصورة أساسية - هي الظواهر النفسية للحب . وقد تمت مناقشتها في (كتاب الزهرة) وتصويرها بالشعر ، مع التأكيد - أكثر - على التمثيل التوضيحي بالشعر ، فيما كانت هذه الظواهر - في (طوق الحمامة) - موضع مناقشة بالنثر ، أساساً ، ليتخذ الشعر - وهو في الغالب من نظم المؤلف - مكانة ثانوية . ولهذا ، فليس من الصحيح تماماً أن نرى - كما يفعل جارتيا جوميز - أن (كتاب الزهرة) هو ، قبل كل شيء ، مختارات شعرية ، فيما يمثل (طوق الحمامة) معالجة سيكولوجية^(١٣) .

وعلى أية حال ، فالتشابهات لا تنتهي ، حيث تكشف المقارنة بين الكتابين عن شواهد - في الأفكار و (الحديث) والأسلوب المشترك بينهما - للتأثير المحتمل من (كتاب الزهرة) على مؤلف (طوق الحمامة) . وقد تم تقديم هذه الشواهد لإظهار التأثير المحتمل لـ (كتاب

الطبيعي لمضمونها هو التقسيم الثنائي الذي سبق وصفه^(١٤) . ويتقدم جميعاً لفشلهم في تحقيق توازن بين القسمين ، وربما كان يقصد الإشارة إلى بعض المؤلفين الذين أهملوا أحد البعدين في موضوع البحث عن الحب . وقادتنى ملاحظته إلى البحث عن هذا التقسيم المنطقي للمضمون في أعمال أخرى . وأصبح من الواضح لدى أن الكتب المتأخرة ، الأكثر تصنيفية ، عن نظرية الحب الديني ، إنما تبدأ دائماً بمناقشة طبيعته وأسبابه وهلمجراً ، ولكن المرء يجد تنوعاً أكثر في مضمون الجزء الرئيسي للعمل ، بعد هذه البداية المعتادة ، برغم تكرار موضوعات معينة من كتاب إلى آخر على نحو يبدو تقليدياً بالنسبة للمجموعة . ولم يكن واضحاً لي ذلك العامل المشترك الذي يؤسس لأنواع العديدة من موضوع البحث . ولم أعرف بأية مصطلحات عامة يترك المؤلفون العرب أنفسهم هذه المجموعة من الموضوعات ، خاصة أن كتباً عدة - في حالة اشتغالها على مقدمة أو تقرير حول المضمون الذي سيُطرح - تصف الموضوعات التي ستتم معالجتها واحداً وراء الآخر ، دون ملاحظة المضمون وفق مصطلحات أعم . وتلجى «أحوال المحبين» - كما استخدمها الكسائي - الاحتياج إلى مفهوم يفسر - بصورة تاريخية - الحضور البعثر للمادة . ويوصفه مفهوماً تنظيمياً ، فهو عام ومرن بما يكفي لتغطية موضوع البحث ولكنه يفصله عن الأقسام التي تعالج طبيعة وأسباب وأسماء الحب وغيرها^(١٥) .

واستخدام الكسائي لهذا المصطلح يعطى أهمية لما قررّه ابن داود من أنه ألف كتابه ليتضمن مناقشة «كون الهوى» وأسبابه و «الأحوال العارضة فيه» ، وأنه سيقدم من الشعر ما يصور كل «حال» يقع فيه الحب ، «بترتيب الوقوع حالاً فحالاً»^(١٦) . وفي كتاب ابن داود ، تتكون «الأحوال» من خمسين ظاهرة أو عرضاً للحب ، يتم التعبير عنها في شكل أقوال مأثورة أو حقائق مقررة ،

والكتاب التالي - بعد (كتاب الزهرة) - الذي يتوافق بوضوح مع التقسيم الثنائي النمطي لموضوع البحث هو (كتاب الرياض) المفقود للمرزباني، فيما عدا أن الشاهد يتركنا دون معرفة ما إذا كانت الأقسام التي تدور حول طبيعة وأنواع وأسماء الحب تشكل مقدمة الكتاب، أم أنها ترد فيما بعد. وحقيقة أن مؤلفي غالبية الأعمال التي تضمنت مثل هذه المناقشة قد استخدموا هذه الموضوعات بوصفها مقدمة سوف تقود المرء إلى أن يعتقد ذلك، شأنها شأن حقيقة أن الكتاب يظهر - في وصف ابن النديم التفصيلي والمحدد له في (الفهرست) بوصفه معالجة نموذجية منظمة تماما، وليس عملا من أعمال المختارات. وبالإضافة، فضخامة (كتاب الرياض)، وحقيقة أنه:

«ناقش الحب وتشعباته، وناقش بداياته ونهاياته، وما قاله فقهاء اللغة ومؤلفو المعاجم عن أسمائه وأنواعه، واشتقاقاته هذه التسميات مع اقتباسات من الشعر الجاهلي والشعراء المحضرمين والمحدثين تمثل شواهد نصية» (١٠).

يبدو مؤشراً على أنه يتضمن مقدمة مهمة لموضوع الحب، أكثر أهمية - من هذه الناحية - من أسلافه. فـ (كتاب الزهرة) - على سبيل المثال - لم يتطرق إلى أسماء وأنواع الحب، أو أفكار فقهاء اللغة والمجمعين حول هذه الأسماء، برغم الإعلان عنها - سلفاً - في مقدمة الكتاب، واتسأت المعلومات أو النظريات حول جوهر الحب وطبيعته وأسبابه خلال الفصل الأول، الذي يحمل عنوان «من يكثر من نظراته ستدوم بلواه» (١١).

ولقد أوضحت في رصدي للمؤلفين والأعمال - عند تقرير حقيقة أن (كتاب الرياض) ينتمي إلى هذه المجموعة - أنه يمثل أيضاً نموذجاً للتصنيف الثاني لموضوع البحث والخاص بنظرية الحب، وهو «أحوال

الموئش» (على (طوق الحمامة)، فيما استبعد (كتاب الزهرة) بوصفه مصدر تأثير بعيد الاحتمال^(١٢). وعلى أية حال، فالحقيقة أن مقارنة دقيقة للموضوعات والأسلوب بين (كتاب الزهرة) و(كتاب الموئش) و(طوق الحمامة) ستكشف لنا عدة تشابهات يمكن استخدامها لكشف القرابة بين أي كتابين أو بين الثلاثة معاً. وبعض التشابهات التي قدمت شاهداً على التأثير المحتمل لـ (كتاب الموئش) على (طوق الحمامة) سوف تصلح - بصورة مشابهة - لإظهار العلاقة المحتملة بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، أو مع كلا الكتابين، لأنها موجودة أيضاً في (كتاب الزهرة)^(١٣). ويمكن العثور على تشابهات أخرى بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، وإن كانت غير موجودة بين ذلك العمل و(كتاب الموئش)^(١٤). ويمكن إدراك كل هذه الأعمال - جيداً - باعتبارها مؤسسة على ذخيرة مشتركة من المعرفة، أو نظرية مشتركة عن الحب والمهين تنتشر شفويّاً أو في شكل مكتوب. ولهذا، فيمكن أن توجد التشابهات - أيضاً - بين (طوق الحمامة) و(مصارع العشاق)، الذي تم تأليفه في الشرق بعدما كتب (طوق الحمامة) في إسبانيا بخمسة وثلاثين عاماً، لكن هذه التشابهات لن تصل - بالطبع - إلى حد الاقتباس من (طوق الحمامة)، لأن (مصارع العشاق) يتألف من مألوزات أدبية وشبه تاريخية لها من الإسناد والتنوع في الشرق ما يسبق بكثير تاريخ كتابة (طوق الحمامة). ولابد أن (ابن حزم) كان عارفاً - على الأقل - بجزء من هذه المادة المألوفة المتناقلة شفاهياً، وبالمجموعات المكتوبة في إسبانيا. وشارك الغرب الإسلامي الشرق - أيضاً - في مخزون إيديولوجي يمكن تقصيه إلى الوراء بقدر ما يمكن تقصى قائمة الأفكار التي تدور حول الحب المشبوب الذي تجده في ديوان (العباس بن الأحنف) (متوفى ١٩٠ هـ ٨٠٦)، والمعروف في الغرب كما هو معروف في الشرق.

ومن بين الكتب التي تدور حول نظرية الحب الأرضي ، هناك كتابان يمثلان - فعلاً - استثناء مهما للشكل النمطي ، وقد صدرا فيما بين القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري ، تلك الحقبة الأولى من هذا الأدب . والكتابان معا - (كتاب المصون) و (مصارع العشاق) - مختارات غير منتظمة ؛ وإن كان (كتاب المصون) - برغم افتقاره إلى العناوين والتقسيم إلى فصول - يكشف عن بعض مبادئ التنظيم ، في ابتدائه باقتباسات عن طبيعة الحب . على أنه من المبرر - بشكل كاف - رفض إدراج هذه الأعمال ضمن المجموعة ، بسبب هذا الاختلاف الهيكلي ، أو - بالأحرى - الافتقار إلى هيكل ؛ فمضمونها قابل للتشابه مع مضمون أكثر الكتابات - التي سبق تقديمها - نمطية . وباستخدام التشبيه الأدبي العربي «العقد» ، يكمن الاختلاف - جزئيا - بين العقد الذي تنظم فيه الخرزات في نسق معين ، وعقد يضم أنواع الخرز نفسها بصورة عشوائية .

كما يفتقر (منازل الأحباب) (بداية القرن الثامن / الرابع عشر) إلى التنظيم - أيضا - ولكنه - مع ذلك - ليس مختارات خالصة . فمضامينه مرتبة تحت ثمانية عشر عنوانا ، دون أن يبدو نظامها منطقيا . ولا تعتبر هذه العناوين فصولا ، ولا يكتب المؤلف مقدمة توضح خطته كما فعل مؤلفو الكتب النمطية . ويحییء تقديمه لتسميات وأنواع وطبيعة وأسباب الحب فيما يلي ربع الكتاب ، لا في بدايته كما في الكتب النمطية .

ويمثل كتاب (اعتلال القلوب) للخرطبي بداية نمط ثانوي للأعمال المؤلفة حول الحب الديني ، بما يمتلك من توجه ديني أو أخلاقي - بوصفه فكرة مهيمنة - حتى لا يستبد بالروح «الهو» (الذي يأخذ - في العادة - معنى «الرغبات الشريرة» أو «الشهوانية» أو «العشق» . وسيتم تقصي قسم الحب / الشهوة في أبعاده الدلالية والمذهبية فيما بعد . فموضوع الواحد

المحبين» . ولاحظنا - بالفعل - شهرة المزياني في رواية النوادر والنظريات والمأثورات شبه التاريخية عن الحب ، بوصفها نوعاً من التوليف لمضامين الأعمال الخاصة بالحب الديني ، مع حقيقة أن كتابه قد تم الاقتباس منه بالفعل في بضعة أماكن - ونظرا للميل العام لدى مؤلفي هذه الأعمال إلى الاقتباس - بصورة كثيفة - عن أسلافهم ، فلم يبق بين أن - (كتاب الرياض) تأكيده الجوهرى على شكل ومضمون الأعمال المتأخرة . والأمثلة الباقية التي تتضمن ملامح الشكل والمضمون المنسوبة إلى كتاب المزياني تظهر - للمرة الأولى - في كتاب الكسائي بعد ثلاثمائة عام تقريبا ، برغم أن الكسائي - كما قلت من قبل - قد اعتبرها آنذاك من المسلمات . وبالإضافة إلى الشواهد التي وردت من قبل على تصور (كتاب الرياض) بوصفه كتاباً له مقدمة مرتبة عن تسميات وأنواع الحب ، إلخ ، فثمة مثال عن كتاب يدور حول موضوع مشابه ، وتم توليفه بهذا الأسلوب الذي لا يزال باقيا ؛ إنه كتاب (عقلاء المجانين) الذي ألفه أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري (متوفى ٤٠٦ / ١٠١٥) (١٢) الذي جمع المأثورات والحكايات عن مجموعة الدارسين المسؤولين عن تناقل مادة الحب . وقد تم توليف الكتاب وفق خطة منطقية مع مقدمة مهمة منهجة لتسميات الجنون وجذورها اللفظية وتنوعات الجنون - حتى الجنون عند الحيوانات - وصولا إلى ما يمكن تسميته بأحوال الأشخاص المبتلين بالجنون كالأشخاص الذين سموا مجانين لكنهم ليسوا كذلك بالفعل (كالسكارى والحمقى ، إلخ) «وهؤلاء الذين أصبحو مجانين من رهبة الله .. هؤلاء المجانين والحمقى ، الذين يمتلكون - مع ذلك - ذهنا ثاقبا بالفعل ، وهؤلاء الذين يتصرفون كالبلهاء للحصول على ثروة ما .. وهؤلاء الذين يتصرفون بحماسة للنجاح من محنة أو كارثة .. وهلم جرا ، خلال تسعة تصنيفات» (١٣) .

من (اعتلال القلوب) سوف يبيء في الفصل المقابل من (ذم الهوى) مع الإسناد الذي لا يتضمن - في بعض الحالات - اسم الخرائطي (١٦). أما دوافع ابن الجوزي إلى ذلك، فلا تزال غير واضحة.

وأحد الأسباب التي قدمها «قاديث» للاعتقاد بأن (اعتلال القلوب) قد تم اختصاره إلى (مخطوط بورصة) - المتاح لنا الآن - يكمن في أن الفصول الأربعة التي يذكرها بالغة القصر، ولا تزيد عن صفحة من القطع الكبير، في الطول (١٧). والمراجعة الدقيقة لهذا المخطوط سوف تكشف - في الواقع - أن ستة عشر فصلاً، أي حوالي ربع مساحة الكتاب، تمثل أقل من صفحة من القطع الكبير، في الطول. إلا أن هذا الاختصار لا يمكن اعتباره برهانا حتمياً على محتويات مفقودة ومحنونة - كما يفترض - على يد ناسخ قد يكون معادياً للمأثورات التي تتعلق بالمخاطر الروحية للهوى. وطول الفصول في مثل هذه الكتب محدود - في الغالب - ببساطة تامة، بالرصيد المتاح من المأثورات في هذا الموضوع أو تلك الفكرة. ولهذا السبب، فالعديد من فصول (ذم الهوى) - والكتب الأخرى المتعلقة بالحب - قصير على حد سواء. فالفصل الرابع من (اعتلال القلوب) - أحد الكتب التي وصفها «قاديث» بالقصر غير العادي - يحمل عنوان «من وضع الله في قلبه نذيراً»، حسب قراءتي للمخطوط. وهو يعاود الظهور في (ذم الهوى) بلا تغيير أساسي، في الفصل التاسع تحت عنوان: «نذير القلب». ولأن مأثورات أخرى حول هذا الموضوع كانت موجودة، لكان ابن الجوزي - الذي امتلك، ولا شك، مصادر شافية ومكتوبة مكتملة للغاية - قد أدرجها؛ لكن الفصل الموجود في (ذم الهوى) قصير كنظيره في (اعتلال القلوب).

ويمكن أن يكون غياب الإسناد في (اعتلال القلوب) - كما افترض «قاديث» - راجعاً إلى من قام بالاختصار، رغم أنه من المعتقد أن الخرائطي نفسه

والعشرين فصلاً الأول هو موقف النوادر والأحاديث من «الهوى»، وكيف تتم مواجهته. ثم يستدير المؤلف - بصورة حادة - إلى اتجاه جديد في الفصل الثاني والعشرين، حول «ميزة الجمال والسجيا التي منحها الله إلى من يمتلكونه والواجبات التي ألغها على عرفانهم» (١٨). وثأى - من بعد - فصول عن المحبة والهوى، اللذان يأخذان - فيما يبدو - معنى «الحب الشهواني». وتبدو هذه الفصول مصطبغة بمسحة شبه صوفية، صوفية الحب المرتبطة بالمثل العذرية، ويبدو دستور الحب في هذه الصوفية العذرية متأثراً بمفاهيم الأدب المروعة والرغبة في إرضاء الله (١٩).

ومن الواضح أن (اعتلال القلوب) كان الجهد الأعلى لكتاب (ذم الهوى) لابن الجوزي، فالتشابه في البنية العامة للكتابين، وحقيقة أن عدداً من فصول الكتاب الأول يعاود الظهور في الثاني مع إضافات أو بدونها، هما الدليلان الناصح على ذلك. ويؤكد التقصي الأكثر تدقيقاً هذا الانطباع؛ حيث يظهر اسم محمد بن جعفر أو محمد بن جعفر الخرائطي مع تكرار معتدل للأسانيد في (ذم الهوى). وعلى أية حال، ف (مصارع العشاق) - بما هو مصدر للمضمون - مهم على الأقل، بناءً على التكرار الذي يظهر معه في الإسناد - اسم أبي محمد جعفر بن أحمد السراج أو عناصر قابلة للتوحد بذلك الاسم. ونظراً في انتظار دراسة تفصيلية عن اعتماد (ذم الهوى) على هذين الكتابين المبكرين، فليمكن إضاعة ما إذا كان نص (اعتلال القلوب) - الذي بين أيدينا - يمثل مختصراً أو لا. وإحدى الصعوبات التي تعوق أية محاولة لتحديد إلى أي مدى تم اقتباس الكتابين في (ذم الهوى)، تكمن في أن ابن الجوزي - في معالجة المأثورات التي استعارها بوضوح من هذين الكتابين - قد اقتبس صياغات مختلفة، في بعض الأحيان، مستقاة من مصادر أخرى. ولهذا، فمأثور ما في فصل معين

التاسع والثلاثين). وعلى النقيض، لا ينصح ابن الجوزي المحبين بأن يتصرفوا بكياسة طاهرة، فمدخله بالغ السلبية، كما نذكره من وصف (ذم الهوى) السابق ذكره. فهذه لِرهاب المؤمنين بعيداً عن الحب المشبوب. فإبتداء بالفصل التاسع والثلاثين، حول طبيعة العشق، يتقصص ابن الجوزي شخصية مؤلف أحد كتب الأدب حول الموضوع، ليدخل القارئ إلى طبيعة وأسباب وتسميات وأنواع ودرجات الحب. ويتابع - مع الفصول التالية - أحوال المحبين، رايًا الحكايات التي تؤكد بؤس من يتركون العشق يسيطر عليهم، والمصائب التي يجلبها، والأحوال المرعبة التي ينتهي فيها الحب بالانتحار والقتل وسفاح القربى. ولهذا، فالنصف الثاني من (ذم الهوى) يتطابق - بنوياً - مع الخطة العامة للكتاب النمطي من هذه المجموعة، عدا أن مضامينه تتسم بالأخلاقية القوية.

وبأي (طرق الحماسة) لابن حزم تطوّر مدهشاً حينما يتم النظر إليه في سياق الأعمال السابقة. ويرغم أنه ليس محمداً جليداً، سواء في بنيتة العباسة أو الموضوعات التي يعالجها، حيث تأثر - من هذه الزاوية - بأسلافه السابقين، وأنعم بالأفكار المستقاة من المخزون المشترك (حكايات ونوادر وأقوال) الذي يدور حول الحب، فإنه يختلف - جذرياً في مضمونه - عن أسلافه الشرقيين. واستخدم المؤلف لأشعاره الخاصة، والحكايات التي تدور حوله وحول معاصريه (٢١)، وأسلوب الكتابة المباشر والسلس والشخصي، يجعل من كتاب ابن حزم شيئاً جديداً وسط الأعمال العربية عن الحب الدنيوي. ويوضح «جاريلا جوميز» أن (طرق الحماسة) يمثل - مع كتابات أبي عمر بن شهيد (١٠٣٥ / ١٩٩٢) النماذج الرئيسية للمنظمة أدبية في الأندلس تتسم بالاستقرار والعمومية والقومية والشخصية، ولها استقلاليتها اللغوية. وقد سجدت لتقدم تعبيرا كاملا عن مزاج وفاتية المؤلف. وترفعت عن الانغماس في الرذيلة الشرقية من الاستشهادات

قام بحذفه. وهو يوضح في مقدمته أنه فكر في الكتاب بوصفه مغامرة في الأدب العذري؛ بمعنى أنه كان يتوّر أن يجعل الكتاب ممثلاً إلى أقصى ما يستطيع، مع المحافظة - في الوقت نفسه - على استقامته كتاباً له رسالته الأخلاقية. وقد استغنى العديد من الكتاب المتأخرين الذين كتبوا عن الحب عن الإسناد، أو قدموا إشارات مختصرة إلى مصدر المأثور أو النادرة. وفي الواقع، هناك ثلاثة أعمال - فحسب - من بين عشرين عملاً حول الحب تم بحثها في هذه الدراسة، هي التي تتصف بالإسناد الكامل، المستخدم بصورة متساوقة، وترتبط بالكتاب بمصدره الأصلي المفترض. هذه الأعمال هي (مصارع العشاق) و (ذم الهوى) و (تزيين الأشواق). والمجادلة في أن «الخراطي» ربما كان مهتماً بملاحظة شكليات الإسناد لا يبدو لي مقبلاً لنا في تقرير استخدامه لها في (اعتلال القلوب). فمعظم هؤلاء المؤلفين الذين لم يستخدموا الإسناد - في أعمالهم حول الحب - قد استخدموه في مواضع أخرى حينما رأوا حاجة إليه.

وأحد الفوارق اللافتة بين (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) هو تأكيد - في الأخير - «العقل» دفاعاً ضد الرغبات الشريرة (١٩). ويتضمن الكتابان تأكيد أهمية السلوك الديني و «اللجوء إلى الله»، وتحاشي فساد القلب بالاهتمام بما سوى حب وطاعة الله. ويتشابه الكتابان في الانتقال - بصورة مفاجئة - في المنتصف، من مناقشة الهوى (بما هو رغبة شريرة) إلى المفهوم الدنيوي والعلماني للحب المشبوب، ولكن طبيعة المعالجة التي قدمها المؤلفان للموضوع الثاني مختلفة تماماً. فالخراطي يهتم بصوفية الحب، ودستور المحبين الذي يتطلب الشرف والكتيمان والإخلاص والطهارة. ويناقش كيف يجب على المرء أن يصمد في مواجهة انقباض الحب، وواجب الصداقة المحب في مساعدته في بلواه. (لو أن السوء ينتهي إلى الأسوأ، فيمكن للمرء أن يجد راحة قلبه في البكاء، وفقاً للفصل

ويعمل كتاب (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية التحقق الكامل لكل من «الأدب» والميول الدينية أو الأخلاقية في هذه المجموعة من الأعمال، إلى حد ألا يصبحا غريبين عن أحدهما الآخر. وهو يكشف عن استثمار كبير للجهد والتأمل والتفكير الشخصي. واستمرارا في هذا التقليد الشرقي الذي أقر ابن حزم بأزدهاره، وإن يكن - فعليا - قد أسس عمله عليه، استند ابن القيم - بشكل كامل - على ذلك التقليد الراسخ في كتب نظرية الحب الدنيوي؛ فهو يقتبس القصائد والنوادر والحديث النبوي مما سبق استخدامه في أعمال سابقة عن الحب، والعديد من موضوعات فصوله هي - تقليدياً - جزء من نظرية الحب العريية. ومع ذلك، فيألي أبعد ما تسمح به تقاليد «الأدب»، كان ابن القيم مؤلفا، لاجامعا. وبالمقارنة مع ابن الجوزي، السلف الذي تقترب أعماله - في الروح - من روضة المحبين، كان ابن القيم أقرب منه - بكثير - إلى سمت المفكر والمنظر. فقد رتب ابن الجوزي كميات من المواد التقليدية تحت عناوين موضوعات، مع جملة تمهيدية وغتمامية أو جملتين، ولا يزيد جهده الأساسي عن الفقرات الأولى من الكتاب، التي حدد - خلالها - الموضوع العام للكتاب خلال مخاطبته لأحد الشبان متأشيا على تهجمات «الهوى»، وعن الفصلين الختاميين حول علاج العشق، ونصيحة عامة بضرورة أن ينأى المرء بنفسه عن «الهوى» و «العشق». وهو يبدو مضطرا إلى اقتباس كل ما هو موجود مما يتعلق بموضوعات الفصل. وإذا تتوفر لديه سلسلة جديدة من الرواة، فإنه يشعر - بصورة واضحة - أن ذلك سيدعم من حجته. فهو خاضع لمادته، فيما يخضع ابن القيم مادته التقليدية لغاياته الخاصة. فقد قام برصد لموضوع الحب الدنيوي بالعين التحليلية لنارس ديني قدير، ولديه القدرة على شرح العديد من المسائل النظرية التي تركت بلا إيضاح في الكتب السابقة، ليقدم - من بعد - حلوله لبعض المواقف، بوصفها حلولاً تتوافق - تماما - مع

والاقتباسات التي لا تنتهي من أعمال مبكرة، أو الاستمرار الواعي لمنهات المؤلف في النحو والبلاغة^(٢٢). فالحيوية وخصوصية الأسلوب تجلان من (طوق الحمامة) عملا فريدا وسط أقرانه. وحقيقة أن (طوق الحمامة) قد عرّى تقاليد الأدب العربية الشرقية حول الحب من بهرجتها البدوية والبيغدادية، وصبغها بصبغة الأسلوب القرطبي^(٢٣)، تقلل من سهولة رؤية الأعمال السابقة التي ساهمت في تكوينه. ويذكر ابن حزم اسم مؤلف سابق وحيد في الموضوع، هو محمد بن داود، فقط ليوضح عدم موافقته على رأيه الخاص بأن أرواح من يعرفون في الحب هي كواكب منفصلة قسمها الخالق قبل أن تسكن أجسادها، لتحاول - أبدا - أن تتحد على الأرض، وتستعيد وحدتها من جديد^(٢٤). ومن ناحية أخرى، فتأثير (طوق الحمامة) على الأعمال اللاحقة ليس صعب الاكتشاف. فطالما أن مؤلفيها - بوصفهم شرقيين مخلصين لعاداتهم الكتابية وآرائهم الأدبية - قد أصلوا عاطفتهم القديمة في الاقتباس وتجميع المادة من الأعمال السابقة، فيمكن - من تحليل مضامينهم، ومن الإحالات العارضة إلى ابن حزم وكتابه - رؤية الانتشار والتأثير الواسع لـ (طوق الحمامة) في القرون اللاحقة.

ومن بين كتب الحب، يمثل كتاب (واضح المبين) لموغولطاي عملا فريدا لتصميمه القاموسي، ولأنه تخصص في شهداء الحب. ولهذا، يمكن للمرء أن يقول إنه تخصص في أحد أحوال المحبين. وعلى هذا النحو، فلربما استلهم المرزباني، حيث كان على معرفة بكتابه (كان أحد القلائل الذين اقتبسوا منه بالاسم)، فكلا كتابي الرجلين يمثل مقدمة لتسميات وأنواع وأسباب وطبيعة الحب، وحكايات أحد تصنيفات المحبين، المتيمين من الشعراء في الحالة الأولى والشهداء في الثانية. وفي الواقع، كان بعض المتيمين شهداء في الحب، ويبدو أن المرزباني - كما سبقت الإشارة - قد ألمح إلى شهداء الحب في كتابه عن «المتيمين».

نظريته الشاملة . وللهولة الأولى فى بعض الحالات، يتم العرض بوضوح لبعض المسائل الكبرى فى نظرية الحب الدنيوى ، سواء من تلك التى تثير اهتمام دارس القانون الدنيى ، أو الدارس اللاهوتى ، أو تلك التى تيسر - فحسب - موضوعات للتأمل توفر من المتعة أكثر مما توفر من إثارة الجدل والخلاف . ونرى أن مسألة ما إذا كان ثمة شهداء أم لا فى الحب ، وما إذا كان حب أشخاص معينين شرعياً أم لا ، وما إذا كان الوقوع فى الحب إرادياً أم غير إرادى ، وما إذا كانت العلاقة الجنسية تفسد الحب وتقضى عليه أم لا - ومسائل أخرى مثابة - هى مسائل بالغة الدقة ، يترهن بها الكثير مما لا يخطر ببال أحد . وخلال بحث هذه المسائل وغيرها ، يرفض ابن القيم بعض النظريات واسعة الانتشار، ويصوغ نظرية متماسكة شاملة ، أو بنية نظرية ، يؤيد فيها كل مقتطف من المواد المأثورة نتاجه حول طبيعة الحب ، وكيفية التعامل معه .

٣-

مناقشة المصطلحات واستخدامها

كان من العرف المبكر ، فى تاريخ الكتابة الشعرية ، أن يبدأ بعض الدارسين دراستهم بالحديث التفصيلى عن الأسماء والمصطلحات المستخدمة . وأسباب ذلك تبدو هى نفسها التى حفزت الدارسين على تجميع المفردات والمعاجم العامة والمتخصصة . وحسب « جون هايورد »:

« كان العرب فخوريين بلغتهم - ومن هذه الناحية، كان بعض غير العرب أكثر عروبية من العرب ! كانوا فخوريين بثرائها ، فخوريين بتميزاتها العديدة التى تصوروها أنها مقصورة عليها ، لكنهم - أساساً - كانوا فخوريين بأنها لغة الله . فهذه اللغة يجب أن تظل نقية ، صافية من التدنيس الأجنبى ، ومن الفساد الناجم عن الجهل والكنس^(١) .

كان النزوع قويا من جانب الكتاب - فى هذا الموضوع - ليصبحوا جامعين أساساً ، وكان يبدو كما لو كان من الضروري أن يتقدم رجل - مثل ابن القيم - إلى الموضوع باهتمام شديد ، وبغاس للصقل ، قبل أن يتم استفاد إمكانات الموضوعات كافة . والمقارنة مع الكتب الأخرى السابقة واللاحقة ، فإن كتابه يقول شيئاً ما ؛ فكل فصل يفضى - منطقياً - إلى التالى ، وللكتاب - كله - رسالة حافزة : إن هناك نظرية إسلامية حقيقية عن الحب ، الحب الدنيوى والإلهى ، ليست صحيحة فحسب ، بل تتحقق بصورة ناجحة أكثر بكثير من تلك النظريات الضالة للصوفيين والشعريين والهرطقة و - بالضرورة - الشعراء الوثنيين ؛

فى الرصد التمهيدى للمؤلفين والأعمال ، تم تقديم العملية التى صدرت خلالها الأعمال المتأخرة للقرون من التاسع / الخامس عشر إلى الحادى عشر / السابع عشر ، توليفاً عن الأسلاف . فهم يتطابقون مع

وفي الوقت الذي كان فقه اللغة والتأليف المعجمي العربي لا يزال - نسبيا - في طفولته ، قدم الجاحظ مساهمة خالدة في فهم مصطلحات الحب . ففي كتابه (رسالة في العشق والنساء) قدم هذا التحديد :

« العشق اسم لما فضّل عن المقدار الذي اسمه حب . وليس كل حب يسمى عشقا ، وإنما العشق اسم للفاضل عن ذلك المقدار ، كما أن السرف اسم لما زاد على المقدار الذي يسمى جودا ، والبخل اسم لما نقص عن المقدار الذي يسمى اقتصادا ، والجن اسم لما قصر عن المقدار الذي يسمى شجاعة » (٥) .

وكثيرا ما تظهر كلمات الجاحظ هذه في الأعمال المتأخرة عن الحب . وعادة ما يتم إيراد اسمه ، لكن لا أحد يسمي العمل الذي كتب فيه هذا التعريف . ويقدمه ابن الجوزي في كتابه (ذم الهوى) في شكل مألوف مع الإسناد المنتهي باسم الجاحظ . ولا ندري ما إذا كان هو أو أي كاتب آخر قد قرأ (رسالة في العشق) (٦) . وحتى حينما كانت النصوص المكتوبة متاحة ، فإن هؤلاء الحريصين على التثبت من صحة ومصدر ما اقتبسوه كانوا يفضلون التعميل على الأصل الذي يوفره إسناد الاقتباس ، أو الشاهد المقروء في كتاب ما . ونتيجة لذلك ، فقد حددوا الرواة بالاسم ، دون عنوان العمل الذي ورد به الاقتباس . ويضم هذا الاقتباس عن الجاحظ - من بين روايته - اسمين لهما وقع خاص : المبرد فقيه اللغة ، و المزياني مؤلف (كتاب الرياض) والرازي الشهير لمادة الحب الدنيوى . وقد كتب الجاحظ - أيضا - مناقشة بالغة الرهافة والتفصيل لمعاني واستخدام مصطلحات « الحب » و « الهوى » و « العشق » ، والعلاقة بين هذه الحالات ، وكيف تختلف من شخص إلى آخر . ويقدر معرفتي ، فلم يظهر شيء من هذه المناقشة الواردة في (رسالة القيان) (٧) . في أي عمل لاحق عن الحب ، كان أحدا لم يعرف بها . ومن المحتمل أن

وكان مؤلفو بعض هذه الدراسات المبكرة - في حقيقةتهم - فقهاء لغة ومجمعين . فلأصمعي - أحد هؤلاء المؤلفين المبكرين - (كتاب الإبل) الذي يبدأ بالمفردات الدالة على الجمل ، ويضم الأسماء التي أطلقت عليه في كل مرحلة من حياته (٨) . وهناك دراستان مشاهدتان عن الخيل تحت عنوان (كتاب الخيل) ، كتبهما الأصمعي و غريمه أبو عبيدة (٩) .

ومثل هذه المقدمات والمفردات الخاصة بموضوعات مألوفة - منذ زمن بعيد - لبلو العرب ، كانت ضرورية بالنسبة لعرب المدن وغير العرب المتحولين إلى الإسلام ، على وجه خاص . وكانت المفردات المتعلقة بهذه الأشياء - التي يلم بها العرب تماما - فادحة الثراء . وكان يعتزم أن يقدم أسماء مميزة للأشكال والحالات المختلفة - بصورة طفيفة - للشئ الواحد (١٠) . وحيث كان موضع حفاوة عامة ، فقد أضاف الشعراء العرب - بالتأكيد - إلى ثراء اللغة ، من خلال عاداتهم في التفتيش عن الكلمات النادرة وغير المألوفة والأشكال العامة واستخدامها (والحفاظ عليها - بالتالي - وترويجها رواجاً كبيراً) .

وحقيقة أن الحب موضوع ذاتي وغير ملموس ، أكثر منه مادي وموضوعي ، تزيد من الحاجة إلى تحديد التعبير ، وتجعله - في الوقت نفسه - أصعب في التحقق . وعلى أية حال ، فعلى شاكلة الحالات نفسها التي سبق ذكرها - تقريبا - فإن شعبية الموضوع ، وانشغال الشعراء به ، قد ضمنا تطور مفردات غزيرة له . وكما لاحظنا - في الفصل السابق - فإن القسم الخاص بتسميات وأنواع الحب قد أصبح جزءا تقليديا في أكثر الكتب منطقية ومنطقية التي تم توليفها عن نظرية الحب . وبرغم أن المعالجة التي توافقت مع هذا الجزء من الأعمال تظل غير متسقة فإن هناك بعض قوائم للمفردات ومناقشات للكلمات تستحق اهتماما خاصا في الرصد الزمنى لتطور هذا الملمع من نظرية الحب .

الحصرى فى (كتاب المصون). فيعد تقديم قائمة لا تقل عن نمائين كلمة تشير إلى أوصاف الحب وضروريه، ينتهى بملاحظة أن هذه المصطلحات سبق أن قدمها المرزبانى، وإنها تمثل قائمة مختارة ليست على سبيل الحصر^(١٣).

وفى (الفهرست) لابن النديم، نقرأ أن (كتاب الرياض) للمرزبانى قد تضمن مناقشة لما قاله فقهاء اللغة وعلماء المعاجم حول أسماء الحب وأجناسه، وأيضاً اشتقاقات هذه الكلمات مع أمثلة لاستخدامها مستقاة من شعر المراحل المختلفة^(١٤). ويبدو أن المناقشة كانت الأولى من نوعها فى كتب الحب الدينيوى، وأنها أصبحت نموذجاً للمناقشات المماثلة التى تجدها فى أزمنة متأخرة.

ورغم أن الحصرى - فيما يبدو - يعيد إنتاج قائمة المرزبانى بأكملها، فإنه لا يدرجها ضمن أية مناقشة منضبطة. فهو يقدمها - ببساطة - جزءاً من مختارات حول طبيعة الحب، وحول مسألة ما إذا كان يمكن للمحب أن يكتسب بلواه أم لا. ويبدو أن قائمة الثمانين كلمة تمثل مقتطفاً منفصلاً، كان - فيما سبق - جزءاً من مناقشة حول المصطلح فى (كتاب الرياض)، ذلك الكتاب الوحيد الذى ألفه المرزبانى حول الحب، وتم رصده فى (الفهرست).

ويمثل (روضة العشيق) للكسائى (قبل ١٢٣٧/٦٣٥) علامة مميزة صفوى، فيما يتعلق بمناقشة مصطلحات نظرية الحب. فهو العمل الأولى الباقى فى الأدب العربى - فى نظرية الحب الدينيوى - الذى يقدم مناقشة نموذجية لطبيعة الحب وأسمائه واشتقاقاتها ومعانيها. والكسائى - أيضاً - هو أول من استخدم مثل هذه المناقشة مقدمة لبقية الكتاب. وهو يلزم نفسه بمناقشة عدد من المصطلحات أقل مما أدرجه ابن القيم فيما بعد. فهو يكتفى بأحد عشر اسماً - فحسب - للدرجات المضطربة للحب، ليقدّم معنى كل اسم بلغة

هذه المقالة لم تنشر بصورة واسعة، أو تم النظر إليها باستياء بسبب التهجعات الواردة فيها على الدارسين السنيين المحافظين^(١٥).

ومن اللافت أيضاً أن وجهة النظر التى قدمها الجاحظ فى (رسالة فى العشق والنساء) من أن مصطلح «العشق» يمكن استخدامه الصحيح - فحسب - فى الإشارة إلى الحب المشبوب الذى يحس به شخص ما تجاه شخص آخر من الجنس المقابل لا مكان لها فى المناقشات الواردة بالأعمال اللاحقة عن نظرية الحب الدينيوى^(١٦)، وذلك ما قد يظهر أن (رسالة فى العشق والنساء) لم تكن معروفة من قبل هؤلاء المؤلفين اللاحقين، أو أن وجهة نظر الجاحظ قد تم تجاهلها لأن استخدام هذه الكلمة بمعان أخرى كان قد أصبح من الاستقرار إلى حد أن نظرت لم يعد لها غير القيمة التاريخية، وكان مصيرها الغالب - ما إن كتبها - هو الإخفاق. وقد أصبح استخدام كلمة «عشق» - للإشارة سواء إلى المشاعر الجنسية القوية أو المثالية - مستقراً حوالى هذا الوقت^(١٧). وبدأ استخدامها بالمعنى الصوفى - على يدى عبد الواحد بن زيد الذى توفى عام ٧٩٣ - حينما كان الجاحظ شاباً، ومن قبل مدرسة البصرة الصوفية. فقد استخدموا كلمة «العشق» بدلا من كلمة «محبة» القرآنية بمعنى «التبادل الحيوى للحب»، أو «التجاذب بين الله والروح»^(١٨). ولربما كانت هذه الاستخدامات الجديدة للكلمة هى التى حفزت الجاحظ على كتابة مقالته، رغم أنه لم يقدم أية إشارة إليها. ويقول إن المرء لا يستخدم هذه الكلمة «العشق» فى خطابه عن الآباء والأطفال والرجال والنساء، أو مع المفاهيم المجردة مثل الشرف^(١٩).

ومحاولة الأولى لمناقشة شمولية للمصطلح - التى نمتلك دليلاً على تاريخها - هى تلك الواردة بـ (كتاب الرياض) لأبى عبد الله المرزبانى. وقد لفتت أهميتها من هذا الجانب من نظرية الحب انتباهى أثناء قراءة ملاحظة

مستمدة من عدة مصادر أخرى ، ويقتبس أكثر النظريات شيوعاً عن اشتقاق كلمات « عشق » و « حب » من المعانى الواقعية ، المرتبطة - فى الأصل - بجذورها .

وتفوق معالجة ابن قيم الجوزية للبعد المعجمى من نظرية الحب - فى (روضة المحبين) - جميع المعالجات السابقة واللاحقة . فمثلاً فعل الكسائى (ربما المرزبانى قبله) ، فإنه يخصص الفصول الأولى من كتابه للمصطلح: «فوضعوا له قريباً من ستين اسماً» ، ذلك ما يقوله وهو يقدم قائمة المصطلحات (١٩) ، وهناك أسماء أكثر ، غير هذه ، تم طرحها ، ولكنها ليست من بين أسمائه . إنها - فحسب - عواقبه ومعايير وجوده ، ولهذا فلم تكلف أنفسنا عناء تقديمها (٢٠) . والمقارنة بين قائمته والقوائم الأخرى ستجعل الأمر يبدو كما لو أن (الواضح) لـ «موغولطاي» قد كتب متأخراً ، وأن ابن القيم قد افاد منه فى تأليف قائمته . ومن الممكن إعادة تكوين الخطوات التى سار عليها فى ذلك . فمن قائمة (الواضح) ، المنسوبة الى الحصرى والمنسوخة - ربما - عن (النازل) ، حذف ابن القيم بعض الكلمات التى اعتبرها غير مقبولة بوصفها مصطلحات للحب . وأضاف - أيضاً - كلمات قليلة تعتبر من أشهر كلمات الحب ، يبدو أنها حذفت من قائمة الحصرى (المرزبانى) لأنها من الواضح إلى حد أنهم أهملوها ، وهى بالتحديد «محبة» و «علاقة» و «هوى» و «شوق» . وقد أضاف إلى نهاية القائمة سبعة أسماء ، قدمها «موغولطاي» إضافات لقائمة الحصرى ، مع استثناء واحد ، بل كتبها على النظام الذى اتبعه «موغولطاي» . ورغم أنه بدل من وضع كلمات قلائل ، ليظهر - فيما يبدو - أهميتها أو ارتباطها بكلمات أخرى من القائمة ، فإن الحصاد الأخير يمثل - بصورة أساسية - نسخة محسنة من قائمة (الواضح) لموغولطاي ، وبكارتها كافية لتكشف أصلها ، رغم أن اسم موغولطاي لم يرد - أبداً - فى (الروضة) .

التصرفات والعواطف المتنامية للمتهم بالحب . وكما يحدث فى قوائم أخرى من هذا النوع - أيضاً - فالعديد من الكلمات تنى - بالفعل - نوعاً خاصاً من الشوق للحب . وهناك كلمتان - من الإحدى عشرة كلمة - لا توجدان فى قائمة الثمانين كلمة للحصرى (المرزبانى) ، تقدمان مؤشراً ما على ثراء العرب فى موضوع الحب . ويمكن لذلك أن يكون أيضاً نوعاً من استمرار البراعة ، حيث أشار الكسائى - فى مقدمة الكتاب - إلى أنه قد قرأ الكتب السابقة فى الحب ، وينوى أن يتخطاها فى القيمة وتوازن المحتوى ، وخاصة من خلال منح هذا الفصل الأول المتعلق بطبيعة وأسماء الحب سمى المعالجة الشمولية والمتسقة ، التى ستجعل منه مقدمة مناسبة لبقية الكتاب ، الذى يدور حول «ظروف» المحبين .

والظهور التالى لقائمة الكلمات التى ينسبها الحصرى إلى المرزبانى يبدى فى (منازل الأحباب ومنازه الأبواب) لشهاب الدين بن سلمان بن فهد ، الذى يتكشف عن قسم صغير لاستعراض المعارف الثقيلة فى أسماء العشق وصفاتها . ويبدأ القسم بتلك الأسماء التى ذكرها الحصرى فى كتابه ، حيث يتم رصدها هنا . ويهمل المؤلف إنتاج قائمة الحصرى ، ولكنه يستبعد حوالى ربع عدد المصطلحات من الجزء الأخير من القائمة . ومن المحتمل أنه كان قد وقع على مخطوطة منحرفة من (كتاب المصون) ، أو أن مخطوطاتنا من (المنازل) هى الخرفة (٢١) .

وتظهر قائمة الحصرى (المرزبانى) - من جديد - فى كتاب (الواضح المبين) لموغولطاي Mughultai ، الذى يقول - وقد جعل من ذكر اسم الكاتب والكتاب سياسة له على طول كتابه - إن القائمة مستقاة من (كتاب المصون) (٢٢) . وعلى أية حال ، فإنه يقدم القائمة المصغرة نفسها للكلمات (٢٣) الموجودة فى (المنازل) ، وليس قائمة الثمانين الموجودة بالفعل فى (كتاب المصون) (٢٤) . ويتبع القائمة بإضافات عليها

فربما لم يكن كتاب المزياني أقل شمولية من هذه الناحية ، ولكننا يمكن - فحسب - أن نحسب بذلك . ولو أنه كان كذلك ، فلقد كان ثمة فترة أربعة قرون فاصلة بينه وبين (روضة المحبين) ، لم يند خلالها بشكل كامل - أي مؤلف من المادة المتاحة في المعاجم ومجموعات الشعر والأحاديث . ولربما يكمن السبب في أن أربعين صفحة من المناقشة القوية للاشتقاق والمعنى - المتعة على أية حال - لابد أن تكون جزءا من كتاب متين المحتوى والجودة ، نسبيا . وهي حالة (الروضة) ، لكن كتبنا أخرى قليلة هي التي بلغت هذا المستوى .

وفي الفصل الثالث البالغ القصر من كتابه ، يناقش ابن القيم المسألة الخلافية الخاصة بما إذا كانت الأسماء المختلفة للحب مترادفات أم لا . وهي قد تبدو مسألة لا منطق لإثارتها ، بعدما أوضح الظل التدقيق لمعنى كل كلمة متصلة بالحب أو لإحدى الحالات الشعورية المميزة للحب . وتنتهي المناقشة إلى أن تخرج عن حدود الارتباط - بصورة محددة - بأية كلمة من تلك التي حددها في الفصل الثاني . وبدلا من ذلك ، فشحة تلخيص لاثنتين من النظريات الرائجة في ذلك الحين عن الترادف في اللغة العربية . تنكر إحدى المدارس وجود الترادف ، لتزى أنه إذا ما كانت هناك كلمتان أو اسمان ينطبقان على شيء واحد ، فلا بد - مع ذلك - من وجود اختلاف ما بين الكلمتين ، سواء ما إذا كنا نعرف ما هو هذا الاختلاف أم لا . ويوضح ابن القيم - من وجهة نظره - أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا في حالة المؤلف الواحد؛ (فهذا المؤلف سيكون - على نحو افتراضي - بالغ التدقيق في استخدام اسم أو مصطلح للدلالة على شيء خاص ، ولن يستخدم الكلمات بصورة قابلة للتبادل أو متضاربة). ويعلق ابن القيم أن النظرية الثانية هي التي تستجيب لواقع أن الترادف ضرورة ، حيث يستخدم الأفراد المختلفون مصطلحات

وثمة سبب آخر لما أعتقده من أن كتاب «موغولطاي» سبق كتاب ابن القيم ، يمكن في أن ابن القيم يبدو وكأنه يقصد «موغولطاي» حين يقول إن الناس قد جمعت ستين اسما للحب ، لكنه ينتقد - من بعد - هؤلاء الأشخاص غير المحددين لإدراجهم بعض الكلمات التي ليست - بالمعنى المباشر - «أسماء» للمحبة^(٢١) . وكان «موغولطاي» - في الحقيقة - قد أطلق عليها «أسماء العشق» ، وضمت قائمته ستين اسما بالإضافة إلى الإضافات المقترحة من ابن السكيت و أبو هلال و الشعالي فيما بعدها^(٢٢) . والمصدر الآخر المحتمل ، برغم ضعف احتماليته ، أن مؤلف (النازل) قدم القائمة بوصفها «صفات وأسماء» ، وقدم الحصرى نفسه قائمته ذات الثمانين بوصفها أوصاف وضروب العشق^(٢٣) . ويمكن للمرء - تحت هذا التصنيف الواسع - أن يدرج - بلا تحفظ - بعض المصطلحات التي اعترض عليها ابن القيم باعتبارها «عواقب ومعايير وجود» وليست أسماء للحب .

ويخصص ابن القيم الفصل الثاني لمناقشة اشتقاق (أو نظريات اشتقاق) ومعنى كل كلمة في قائمته . وحينما يحول اهتمامه إلى التحليل البديع لكل كلمة ، وهو يصور استخداماتها بمقطوعات من الشعر والقرآن أو المأثورات ، يخبرنا باعتقاده أن بعض هذه المصطلحات التي سمح بالإبقاء عليها ضمن القائمة لا يمكن اعتبارها أسماء للحب . والأصح أن ندعوها أعراضا أو مظاهر عارضة للحب . وحيث إنه من الصحيح أن أسلافه - عدا موغولطاي - كانوا من الدقة إلى حد علم تسمية قوائمهم المتضخمة بـ «أسماء الحب» ، ومع ذلك كانوا قادرين - بجمعهم «أسماء» (أو «أنواع») و «صفات» في مجموعة واحدة كبيرة بلا تمييز تصل إلى ستين أو ثمانين كلمة - على أن يطلقوا العنان - حتى الحد الأقصى - لزهوم براء اللغة العربية .

وبعجب المرء من أن فصلا يمثل هذا الاكتمال عن المصطلح والمعنى لم يكتب في أى عمل سابق .

الجنس نفسه وتحمّل معنى مثابها ، هي «خلاب» بمعنى «كاذب» ، مخادع» وعادة ما تستخدم صفة للشخص ، و «خلب» بمعنى «البريق أو الغيوم الخادعة أو المحبطة لأنها لا تملط» .

وحتى دون أية معرفة مباشرة عن محتوى النثر والشعر العربي عن الحب ، فيمكن للمرء أن يتلقى الانطباع المباشر ، عند قراءة قوائم مصطلحات الحب هذه كما تم وصفها ، بأن الحب – وفقا لنظرة العرب – هو السبب الغالب في التعاسة الكثيرة . والنسبة الكبيرة من الكلمات تعبر عن عذاب الحب – الشوق والألم والحزن والأسى والتشتت والمرض – أكثر من مباحه . وهي تفوق في العدد المصطلحات التي تحمل فكرة الرضاء التام ، وللمتعة المبهجة ، أو الفرحة الغامرة .

وتقدم كلمة «شوق» لابن قيم الجوزية المناسبة لمناقشة مختصرة لمسألة أثرية عن نظرية الحب : هل يقلص التوحد بالحب من «الشوق» أم يزيد منه ؟ ويقتبس بيتا من الشعر يدعم به كلتا وجهتي النظر ، وينتهي إلى أنه يوجد بالفعل نمطان من الشوق: الأول هو التوق إلى شخص غائب ، إلى حد أن يتم تحديد هذا «الشوق» باعتباره «ارتحال القلب إلى المحبوب» . ومن خلال التعريف ، فهذا النمط من الشوق لا يهدأ إلا حينما يبلغ القلب غايته . والنمط الآخر يتم الإشارة إليه في القصيدة الشهيرة التي تقول إن «الشوق» يصل ذروته في اليوم الذي تنصب فيه خيام قبيلة الحب إلى جوار خيام قبيلة المحبوب ، حيث «الشوق» الذي يوصف بأنه الألم الكاوي للحب وناره المتقدة (٢٧) .

وحقيقة أن بعض المؤلفين قد أجهدوا أنفسهم لتوضيح مصادر اللغة ، واقتباس المعلومات الموثقة عن معنى المصطلحات التي استخدموها ، لا يتخذ النظرية العربية للحب من الفوضى الكبيرة في استخدام هذه المصطلحات . إن أسلوب هذه الكتابات ووضعها ، بالمقارنة مع المسائل الثقافية الأخرى ، قد ساهم في هذه

مختلفة لتسمية الشيء الواحد ، ليكتسب كلا المصطلحين قبولاً متساوياً وسط أعضاء القبيلة الواحدة . وبالعكس – كما يقول – يمكن للأفراد المختلفين أن يطبقوا المصطلح نفسه على أشياء مختلفة محددة ، لتكون النتيجة – في هذه الحالة – هي الجنس . ويوضح أن المترادفات العربية هي أحد نمطين ، الكلمات البسيطة أو المترادفات الخالصة المرتبطة بالشيء المعروف ، إلى حد أن المترادفين يدلان على الشيء نفسه ولكنهما يختلفان في أن كلا منهما يميز صفة مختلفة لهذا الشيء الواحد .

وشروح ابن القيم المكثفة للمصطلح والمعنى أبعد من أن تكون تدريبات مدرسية مملّة ، أو خروجاً بلا ضرورة عن الموضوع من أجل نشر التمتع الأكاديمي . وكما يوضح الأفكار المرتبطة ببعض هذه الكلمات ، نكون – بالفعل – مستغرقين في نظرية وسيكولوجيا الحب . فالأفكار حول طبيعة الحب – على سبيل المثال – تم الكشف عنها خلال مناقشة كلمة «محبة» المشتقة من الجنس «ح ب» . ومن بين شروحه يقول أحدها أن المعنى الأصلي كان «النقاء» ، لأن العرب القدماء كانوا يعرفون تعبير «حب الإنسان» ، «حب» – مثل «محبة» – مشتقة من الجنس «ح ب» ، وآخر يربطه بفكرة الثبات والمثابرة كما تطبق على فعل «أحب» ، وثالث يشتقه من «حب» بمعنى الوعاء المتسع الذي يمتلئ حتى الحافة فلا يحتمل أية زيادة ، حيث لا يتسع قلب المحب – على مثل هذا النحو – سوى للمحبيب (٢٨) .

والتأثيرات المتخيلة للحب تتضمنها كلمة «شَف» المشتقة من الفعل «شَفَفَ» بمعنى «يخترق» ، أو يؤثر ، أو يدخل الشفاف . وعلى نحو مشابه ، فقد ذكر أن كلمة «خلاب» (من جذر «خ ل ب») تعني «الحب» الذي يكتسب ويتنزح ، أو يخدع باللسان» ، وسمى كذلك لأنه يصل إلى «خلب» المرء ، وهو غيبشاء الكبد (٢٩) ، أو الغشاء الموجود بين القلب والجوف البطن (٣٠) . وهناك كلمات أخرى ذكر أنها مشتقة من

المعاني الأخلاقية والسلبية الموجودة في الفصول السابقة . ذلك هو «هوى» الشعر والأدب الخالص ، الأكثر محدودية في المعنى ، والتحرر من أى نزوع إلى لوم من يستشعرونه ، على أسس أخلاقية . ولا مكان هنا لأن يتوافق ابن الجوزي مع إدراك وجود مثل هذا الاختلاف في النظر والاستخدام . ويبدو أنه يريد أن يلزم القارئ بأن يرى «الهوى» - أينما قابله - بعين عالم الدين .

فهو لم يوضح الاختلاف بين «الهوى» - موضوع فصول الأربعة والثلاثين الأولى - و «العشق» ، موضوع فصوله التالية (٢٨) . ويبدو أنه قد تخاض أمة مقارنة بين المصطلح والآخر . وقد رأينا - فيما سبق - أن الفصول المكتوبة عن «الهوى» مستقلة تماما عن الأخرى المكتوبة عن «العشق» . وحيث إنه يتبنى التفسير الدنيوي ، السلبى لـ «الهوى» في الفصول الأربعة والثلاثين الأولى ، متجاهلا الاستخدام الأدبي (أو العلماني) الحيادي أخلاقيا ، للكلمة ، فيكون من الصعب توضيح العلاقة بين «الهوى» و «العشق» . فالعلماني لـ «الهوى» هو وحده الذى يرتبط - بصورة واضحة في المؤلف الأدبي - بكلمة «عشق» . وعلى العكس من «الهوى» ، فليس لكلمة «عشق» تاريخ استعمالى فى القرآن والحديث ، وتترك منفردة للدلالة على شيء ما يستحق اللوم (٢٩) . ويرى ابن القيم أن «العشق» كلمة أغرم باستخدامها الشعراء المتأخرون (٣٠) ، وقد ظل استخدامها علمانيا خالصا حتى أتقنها الصوفيون ليعبروا بها عن حبه لله ، لكن ابن الجوزي يتجاهل ذلك الاستخدام .

وفى المؤلف الأدبي ، كثيرا ما يتم استخدام كلمتي «هوى» و «عشق» بصورة تبادلية ، ولربما جاعتا مقترنتين فى التعبير الواحد ، من قبيل «أصل الهوى والعشق» و «التتيم نهاية الهوى وآخر العشق» . وعلى أية حال ، فلـ «الهوى» أيضا - فى بعض السياقات - معنى أكثر تحديدا . ففي محاولة لمزيد من تحديد درجة الحب المقابلة لكل مصطلح ، قدم الكتاب توصيفات للدرجات

الفاضى الدلالية . فلقد كانت نظرية الحب موضوعا عرضيا ، لم تناوله من قبل كاتب أو - فى الحد الأقصى - بضعة كتاب من كل جيل . وأصدر كل كاتب كتابا أو كتابين فى الموضوع ؛ كتب لم تحرر تماما من أسلوب المختارات . ولم يكن للموضوع حكرا مقصورا على أية فرقة أو مدرسة منفردة أو منضبطة مهتمة بالتوصل إلى مجموعة متسقة من الافتراضات والتائج ، أو توظيف مجموعة متناسقة من المصطلحات . وجاء المؤلفون من جذور مختلفة فى التشقة ، مولعين - كالعديد من الدارسين المسلمين - بحفظ وسرد عدد متزايد ومختلف من الآراء ، تغطى ما يزيد عن ألف عام ، ليضيفوا إليها - أحيانا - بعض آرائهم . هذا الولع بالتجميع ، الذى غالبا ما يتم دون تعليق أو تحليل ، يفضى إلى ظهور الاستخدامات العديدة المختلفة للمصطلح فى الصفحة الواحدة دون ملاحظة هذه الحقيقة .

ومن بين كل مصطلحات الحب ، ربما كانت كلمة «هوى» موضوع أكثر الاستخدامات تنوعا . وفى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى من (ذم الهوى) لابن الجوزي ، تظهر الكلمة بمعنى «رغبة» أو «شوق» . وهو ما يعنى ردود الفعل والحوافز الغريزية التى تمكن الإنسان من الحياة وإعادة الإنتاج ، ورغبة مستحوزة فى أى شيء ، سواء كانت القوة ، التعلم ، الثروة للمادية ، أو إشباع رغبات المرء الجنسية . وفى معظم المقطوعات ، فالمقصود هو الشوق الجسمى غير المكبوح ، ولكنه - على أية حال - نمط «الهوى» الذى اهتم به علماء الدين ، تلك الأشواق التى تهدد بأن تغلب العقل وتجر المرء فى أعقابها بعيدا عن الله وطاعة شرائعه . والكلمة محملة بأكثر الدلالات سلبية ، والمستمدة من الأحاديث النبوية والقرآن ، أو التى حملها لها المفسرون . وابتداء بالفصل الخامس والثلاثين ، تظهر كلمة «هوى» فى العديد من المقطوعات المقتبسة التى أعيدت صياغتها نقلا عن مصادر أخرى ، كلمة عن الحب إلى حد ما ، دون

وبرغم أن «الحب» و «الحبة» - على ما هو شائع - يتم استخدامهما بالتبادل مع «الهوى» و «العشق» اللذين يظهران على أنهما درجة عليا للحب ، في بعض القوائم ، ولكنها ليست الدرجة القصوى ، مثل «الهوى» و «العشق» . ومعنى آخر ، يمكن استخدام «الحب» و «الحبة» على أنهما مصطلحان عامان يشيران إلى ما يعنيه «الحب Love» في الإنجليزية ، كما يعنى «العشق» و «الهوى» في بعض السياقات . وقد تظهر مصطلحات محددة تشير إلى درجة معتدلة أو أفضل من درجات الحب . وبصورة عامة ، فلقد ساد رأى الجاحظ حول أن كل «عشق» هو «حب» دون أن يكون كل «حب» «عشقا» ، لأن الحب هو المصطلح الواسع ، بينما «العشق» يدل على نوع خاص من الحب .

الهابطة (التنازلية) من الحب ، ابتداء بالميل ، والولع ، والرأى الجيد ، وصولا إلى الاستحواز الأقصى للإحساس بالمحبوب . ويقتبس ابن الجوزى عددا من المخططات تحت عنوان «درجات العشق» . وفيها ، يحتل «الهوى» الدرجة السادسة من ثمانى درجات ، والثانية من سبع ، والثالثة من سبع . وتظهر كلمة «عشق» نفسها - هناك - بوصفها «درجة من العشق» تدل - عادة - على مرحلة من الحب أكثر تقدما من «الهوى» بما يتراوح بين درجة إلى ثلاث درجات (٣١) . وفي نظام الكسائي يرد «الهوى» باعتباره الاسم الأخير من أحد عشر اسما لـ «الحب» أو «الحبة» ، ويتم تصنيف كل العشرة الأوائل - إذ اعتبروا «أنواعا للجنس» . وذلك يعنى - فيما يبدو - أن «الحب» مرادف لـ «الهوى» إلى الحد الذى انتشل به الكسائي (٣٢) .

الهوامش :

- (١) روضة الحنين ، ص ٢١٧ .
- (٢) السابق ، ص ٩٤ .
- (٣) السابق ، ص ٧١ .
- (٤) السابق ، ص ٣٧٥ .
- (٥) من غير المعلى - أحيانا - وضع حد فاصل بين وظيفة الواحد - التى ستنم مناقشتها فى هذا الفصل - والمأثورات - فلربما كانت الباهرة أو المثل لمعنا من المأثورات ، فى الوقت نفسه ، بفضل طريقة النقل . ولهذا ، لاثر عن سويد ابن سعيد - الذى نقل مأثورات شهاده الغرام ، وإن لم يخترعها - أنه نقل مأثور «إن غيا ردد حياه» ، الذى تم اقتباسه فى كل مكان باعتباره مثلا .
- (٦) انظر : G. W. Freytag, *Arabum Proverbia* (Bonae: A. M. Marcom, 1838), I, 587-88, and Lane, s.v. gh-b-b.
- (٧) انظر : L. Kopf, "Religious Influences on Medieval Arabic Philology," *Studia Islamica*, V (1956), 50-51.
- (٨) حاز شعر الحب - سواء فى شكل الغزل أو النسيب - شعبية كبيرة فى أدب الجاهلية والمصر الأموى . ولايهم كثيرا - هنا - ما إذا اعتقد المرء ، مع بلاشير أن كلا الشكلين كان مظهرًا لتقليد واحد ، أو صديق - مع «جيب» - أن الشكلين يفتقران إلى ارتباط واضح .
- (٩) انظر : Blachère and A. Bouassani, *Et. art. "Ghazal,"* and H.A.R. Gibb, *Arabic Literature 2nd ed. rev.*, (Oxford: Clarendon Press, 1963), p. 44.
- (١٠) ثمة تمثيل آخر بين كتب من قبل : أنصار النساء ، باصنامها الزوائد الاقصاد بما يصر الرجال ، وأعمال نظرية الحب ، المعينة - أساسا - بما يجعل الناس مؤثلى الأرواح .
- (١١) روضة الحنين ، ص ٦٥ .
- (١٢) رسالة فى العشق والنساء ، «مجموعة رسائل» ، ص ١٦٥ .
- (١٣) الفصل السادس والسابع .
- (١٤) نتيجة لهذا الاتجاه ، تم إنتاج كتب الحكايات الروائية أو الخيالية - بصورة متزايدة - فيما بعد القرن الثالث / التاسع ، من قبل أشخاص مجهولين أو مجهولين .

لها الكتاب المرموزون، فقد نزعوا عن تأليف أو جميع مثل هذه الحكايات التي اعتبروها لا تناسب سرى الجبال أو التافين والنساء والأطفال.
Nabia Abbott, "A Ninth Century Fragment of the Thousand Nights," JNES, VIII (1949), 158.

انظر :
وسجل مكانة الحكاية - التخيلية والتاريخية في (ألف ليلة وليلة) ، انظر :
Mia I. Gerhardt, *The Art of Story - Telling* (Leiden: E. J. Brill, 1963), 377 ff.

(١٣) تماما مثل بعض الأعمال المتأخرة عن الديرع ، التي تبدو كتلة لا تقبل أبيات شعرية آخرة منفردة.
(١٤) Tazyin, III, 195-98. Earlier, incorrect versions are in Mas'iri ' I, 74, and Randa, 196. Cf. Daniel 13 (in the editions of the Bible with separate Apocrypha: The History of Susanna).

(١٥) انظر : الجزء ٣ ، الفصل الحادي.
(١٦) روضة المحبين ، ص ١٧ .
(١٧) السابق ، ص ٢٥ - ٢٦ . ويمكن العثور على اللغات التي تدور حول مؤلفي الملجم ، للذكورين في الإقتباسات ،
٢٠٧ ، s. v. See also John A. Haywood, *Arabic Lexicography* (2nd ed.; Leiden: B.J. Brill, 1965), passim. See the index, (s.v.) in Bl² .
علا ما يتعلق بالفراء ، الذي كان - بالأحلى - تحريا من مفردة الكوكبة ، ولم يرد ذكره .
Haywood, 42-44, and B. Lewin, Et², art. "Al-Asma".

(١٨) انظر :
(١٩) انظر المقدمة ، رقم ٦ .
(٢٠) روضة المحبين ، ص ١٣٩ .
(٢١) راجع ما سبق ، ص ٧ (من هذا الكتاب) .
(٢٢) راجع الملحق .
(٢٣) هناك لا تقبل في Tazyin, I, 56 منسوب إلى بعض «الذين» ، واعتقد أنني قد قرأت إحالة أو اثنين إليهم في أعمال أخرى ، غير أنني لست متأكدا .
(٢٤) مروج الذهب ، الجزء السادس ، ص ٣٧٥ - ٣٨٦ .
(٢٥) انظر :
(٢٦) ويضيف فالر - في أحد الهوامش - أن شيرين قد أعبره بأن تحديد مفهوم الحب (للطروح في شذرة الحوراء) المنسوب إلى أرسطو ، موجود أيضا تحت اسم

ميجورفاس في (35) في Hunain b. Ishaq's Nawādir al-Falāsifa (Hebrew version, Munse ha-Filosofim, ed. Löwenthal, 1965) ، وأيضا في ثلاثة كتب من بين ما نتاوله هنا ، هي : كتاب الزهرة ، ص ١٧ ، ومروج الذهب ، الجزء ٦ ، ص ٣٧٧ - ٣٧٩ ، حيث ينسب هذا التحديد إلى «طبيب» وهيونان الصبابة ، ص ١١ ، حيث ينسب إلى بيتايجوس . ويمكن إضافة أنه يظهر - أيضا - في شكل مشابه في كتاب المصون (149-60; Tazyin, I, 27b-28a; Leiden Or. 1951), Folio 17b. وصيلة المعالي (Chester Beatty, 4990) . وعلى أية حال ، يجب ملاحظة أن لمة اختلاطات مهمة بين الطبقات ، وأن طبقات كتاب الزهرة والمروج - وهي الأطول والأكثر تفصيلية - تشبه مقطعا من نص طي أكثر من أن تشبه حوارا أرسطيا . فهي تصنف الحب باعتباره أعراضا لظلي خطير في وظائف الأعضاء ، يؤثر على اللع والأحاسيس والأنظمة الحيوية والهشمية بالجسم .

(٧)

(١) ويمكن استنتاج أنواع موضوع البحث - التي يدرجها الكسائي تحت «أحوال المحبين» - من مجرى كتابه المنطقي تماما بالنسبة لهذه المجموعة : (١) أنواع المحبين (الأنبياء ، والخلفاء ، والأشقاء المحبين ، الظرفاء ، أقاضل الناس ، والبللاء) أو - بالأحرى - رجال هذه التصنيفات الذين اشتهرت قصص حبهم وروايت تحت هذه العناوين ؛ (٢) قصص الحب المصنفة حسب معيار الحب (صرخي الحب ، والجهاني) ؛ (٣) ملوك المحبين والمحبين بهم (تلك المحبين وتكر المحبين ، الإخلاص في الوجود ، الشرف والأمانة للرجولين ، الخلفاء ، الحكمة ، الجمع بين اثنين ، ونقل رسائلهم) .
(٢) ربما استمر الكتاب عن الحب الدنيوي هذا الاستعجال - الحائل من المفردات التقنية للحب ، كما هو معتد عما فعله الصوفيون .
انظر :
Gardet, art. "Hal," Et², and Massignon, *Passion*, II, 554.

(٣) كتاب الزهرة ، ص ٥ .
(٤) These chapter headings (Zahra, pp. xlf-llm) may be found in French translation in Massignon, *Passion*, I, 171-72, though, as Nykl (Zahra, foreword, 6) has pointed out, they are in some cases not very accurate renderings.
Zahra, foreword, 7. Garcia Gomez (al-Andalus, XVI [1951], 312) says: "...la realidad es que ambas obras. Jene poquísimo de común: la oriental es sobre todo una ontología de versos y es sobre el amor, mientras la andaluz es un tratado psicológico, con sus ribetes de filosofía; aquella está llena de exquisita afectación y de arenada pedantería, mientras ésta es natural y humana, directa y caliente."

(٥) García Gómez, *al-Andalus*, XVI (1951), 309-323
(٦) انظر : رقم (٥) ، فيما سبق .
(٧) ترائف المقطعات التالية من كتاب الزهرة - على سبيل المثال - مع التشابهات (الذكورة هنا يرمز الصفحة والبروض) بين كتاب الوحي وطوق الحمامة ،
(٨)

التي اقتبسها جارتيا جوميز في مقاله المنشور في *Al-Andalus* السابق ذكره، موضوعات فصلى كتاب الزهرة (٤٤٤٣) عن عدم القدرة على إلقاء الحب سراً كمكتوماً = ٣١٥، رقم ٢، ومأثورات شهداء الحب: كتاب الزهرة، ص ٦٦ = ص ٣١٨، رقم ١٦، ومأثورات الأشخاص ذوى الجاذبية الطبيعية لبعضهم البعض: كتاب الزهرة: ص ١٤ = ٣١٥، رقم ٧، وص ٣١٧ - ٣١٨، رقم ١٥.

أما عن التشابهات بين كتاب الزهرة وكتاب الموشى، فقد أثار جارتيا جوميز إلى أن بعض البهديات أو الحكم، التي تظهر في شكل عناوين للفصول، في كتاب الزهرة، تظهر - أيضاً - في كتاب الموشى باعتباره أمثالا يغيرها الظرفاء على الخواتم المتقشرة. وسأل عن الكتاب الذى كان المصدر الأصلي.

انظر: *al-Andalus*, XVI (1951), 322-23; K. al-Muwazzaha, ed Brünnow, 164. سئل عن إحداها في محاور، نقلها كتاب المصون 50٥ Folio Or. 1951. Leiden. ومن المحتمل أن الرجلين كانا عارفين بذلك، ذلك أن صديق ابن داود (نفسه) قد نقل ذلك صراحة - في كتاب الموشى - ويسو أنهما كانا عضوين في جماعة تفضيلية، يعتبر نفسها من الظرفاء (Un group social: "les Raffinés [Zurafa]"). *Studia Islamica*, XI [1959] 39-71.

على نحو يبدو معه من المستحيل استبعاد ابن داود من عضويتها. أضف إلى ذلك حقيقة أنه يمر عن (الظريف) في كتاب الزهرة، وخاصة في مناقشته - في المقدمة - نمط الشخص المتجنب إلى (الهوى)، بمعنى الحب العفوى، وفي عنوان الفصل الثامن «من يكون طريقاً يجب أن يكون طاهراً»، إلا أن «غازي» - فيما يبدو - بمعنى في طريقه لتحاشي ذكر ابن داود، موضوعاً أنه يتبع «جارتيا جوميز» في النظر إلى ابن داود بوصفه رجلاً يختلف - كلياً في النظر والمزاج - عن البراءة والظرفاء. يبدو أن هذا التفسير ينبع من القبول غير النقدي بتصوير «ماسبون» لابن داود (Passion, 160-82)، الذى يفتقر إلى التوازن. فقد كان «ماسبون» يبحث عن مفاتيح سر معارضة ابن داود للحلاج الصوفى، ويبدو أنه لم يصل أبداً إلى التأكد مما إذا كانت أساليب ملهية نتيجة لتصوره من الحب

الإنسانى، أو نتيجة لتصادم الشخصيات. وفي محاولة لتوضيح الاختلاف العميق بين الشخصيتين، يقدم «ماسبون» صورة مبالغا فيها لابن داود، باعتباره شخصاً نكثاً، متعاقباً، مغرور الحساسة. ويتبنى تافريش - فحسب - عته ليعبر بهما شخصيته، إحتلاماً من طفراته المبكرة، ويعتبرها نبوءة عن شخصيته في الكبر، وأخرى (عن الصداقة المشكوك فيها) من صباه - على الأرجح، تقدم الكثير من الترجسية المحمقاء لراوى الحكايات، صديقه ابن جامع بأكبر ما تقدم عن ابن داود. وقراءة التفصيل الكلى لابن داود في تاريخ بغداد والقرن المبشرة عنه في المصاحف وكتاب المصون، تقدم صورة أكثر لوازنا عنه رجلاً محترماً بين الرجال، وشخصاً شامياً وأحد الفلاسفة الظرفاء.

(٩١) على سبيل المثال، ففى بعض حالات غواية المحبوب، لا يعتبر سراً أو نسيان المحبوب الطريق الكريم الوحيد للفعل أمام الحب (كما يحدث في الطوق وكتاب الموشى *al-Andalus*, XVI (1951), 319, item No. 20. بل هما - على العكس - ومسحوح بهما أو لا لزم عليهما. وهنا يشابه كتاب الزهرة (ص ١٥٥) مع الفقرات الافتتاحية لفصل «الطوق»، حيث تمت مناقشة هذه الحالة.

(١٠) انظر: *JNES* XI (1952), 233-38. Von Grunebaum, "Avicenna's *Risala fi l-ḥaq wa Courtly Love*,"

ورقة شاهد آخر من المادة الأدبية عن الحب، التي مرت من الشرق الإسلامى وشمال أفريقيا إلى إسبانيا، لاحظ أن ابن خيبر الإشبيلي (٥٠٢ و ١١٠٨ - ٥٧٥ و ١١٧٩) قد سجل - وهو يدرس على المعلمين المسلمين الإسبان - الكتب التالية: (١) احتلال القلوب للخراساني، (٢) أخبار نغولي (صديق ابن داود والوشاء والمرزبان)، (٣) كتاب الأدب للمصري (ولم يذكر كتاب المصون). وقد أحرى الثاني وثالث مادة قليلة عن الحب - وهو نوع من التخمين متى فيما يتناول - فحسب - بالثاني، الذى لا نمتلك منه طبعة باقية، حسب علمي. ولو أن ابن خيبر قد درس هذه الكتب في مكة تتراوح بين خمسين إلى ستين سنة، بعد وفاة ابن حزم، مع المعلمين الإسبان، فسيكون من الأرجح - إذن - أن تكون هذه الكتب مرفوعة هناك في زمن ابن حزم.

(Ibn Khair, *Fihrist*, ed. F. Codera and J. Ribera Tarrago ["Biblioteca arabico-hispana," Vol. IX-X; Saragossa, 1893-95], pp. 408, 398 and 380, respectively.)

(١١) الفهرست، ص ١٣٣.

(١٢) راجع ما سبق.

(١٣) كتاب عقلاء الجاهل، ص ١٦ - ٣٧.

(١٤) عناوين فصول احتلال القلوب، كما تظهر في 1535 the Bursa MS Ulu Cami القديمة «قائمت» :

J.C. Vadel "Littérature courtoise et transalpi non du hadid," *Arabica*, VII (1960), 157-59. ولا يقدم «قائمت» عناوين الفصل كاملاً في جميع الحالات، لكنني لن أحاول تقديمها هنا. والعناوين المدرجة عنه باعتباره فصل ٩٨ يجب أن تكون فصلاً واحداً، فصل ٩٨. وفيما بين فصلي ٤٨ و ٤٩، يجب أن يدرج فصل بعنوان: «في ذكر البقرة على السباع» وفيما بين فصلي ٥٢ و ٥٣ فصل آخر بعنوان : «في ذكر أسلام أهل الهوى المشرقيين على أنفسهم» وفيما بين فصلي ٥٥ و ٥٦ فصل بعنوان: «من قال لا برة للهوى بعد نمكة». وبعد تنفيذ هذه الإضافات والتصحيحات، يتوجب إعادة ترقيم الفصول.

والفصل ٤٤ في قائمة «قائمت» (في المخطوط)، الذى يقدمه «عنواناً قابلاً للقرائة»، يهتدى - في فحص كل من المخطوط والميكروفيلم الموجود بجوزي - مغروراً بصورة واضحة تماماً: «المنطق من سبب يوجب القدر». والفصل ٥٢، والمرقم على نحو صحيح، وإن تم ترتيبه في القائمة على نحو مستقيم، يقرأ يروضو: «في ذكر أماني أهل الهوى المشرقيين على أنفسهم».

ويقرأ «قائمت» الفصل الرابع (المرقم على نحو صحيح) بصورة خاطئة: «في ذكر من جعل الله في قلبه وأعلى»، الذى لا يبعد له أى معنى (١٥٩)، ملاحظة (١) بلغة محتوى الفصل، الذى يتخذ - لهذا السبب - دليلاً على أنه مخطوط بورصة كان ضخمة سوه المعاملة الفظة من أحد الناسخين. وبالفعل، تلكمئة التالية لكلمة «قلبه» هي - يروضو - «واضحة»، التى تناسب السياق. ويمكن التمر على هذا الفصل - مقتبسا بدون تفسير تقريبا - في ذم الهوى - باعتباره الفصل التاسع: «في ذكر الواظف من القلب».

- (١٥) من الصعب - الآن - أن نكون أكثر تحديدا من ذلك. فاعتلال القلوب ليس عملا طويلا، وهو يضم مخاطر متفجرة - إلى الحد الأقصى - من المائدة، ثم جمعها - ببساطة - تحت عناوين الفصول. ولهذا، فمن الصعب تمييز توجهاتها، وخاصة مع الميزة القليلة - نسبيا - عن المؤلف والأوساط التي تحرك فيها. ولم يستطع فاديت (في 1960، VII، *Arabica*) أن يكون - بدوره - محددا في توصيف الكتاب. وبلفت الانتباه إلى الاختلافات فيما بين «وصفية الحب» والحب «الغوي» التي تتبدى في أعمال من قبيل اعتلال القلوب، الذي يميل إلى الاتجاه الحنبلي للصرامة الأخلاقية والورع الديني. انظر: (Vadel, pp. 160-61)
- (١٦) ومن الناحية الأخرى، فيمكن العثور على مأكورات في دم الهوى، تحمل إما اسم الفرائط أو السراج، دون أن تظهر في كتب أي منهما. وذلك لا يعني - بالضرورة - أن طبيعتهما الحالية من الكابيين متوقفة؛ ويمكن أن يعني - أيضا - أن لدى ابن الجوزي نوازل وأحداث إضافية من مصادر أخرى، اعتمادا على ملين المؤلفين، سواء كانت ضاغية أو مكتوبة.
- (١٧) Vadel, *Arabica*, VII (1960) 159.
- (١٨) انظر المرجع السابق، ص ١٥٨. والأصح أن الفرائط قد استخدم الإسناد الكامل في كتابه *مكلام الأخلاق* (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٣٥٠، ١٩٣١) وكتابه *مساوى الأخلاق* (دمشق: مطبوع الطاعرة، ص ٧٩).
- (١٩) مناقشة أخرى للصراع ضد اليهود ترد في الجزء ٣، الفصل ١.
- (٢٠) I ' *libell al-Qulūb* (MS Bursa, Ulu Cami 1535), folios 85b-87b.
- (٢١) برغم أن القصص الواردة في الطوق من المفترض أن تقدم أحداثا ضمنية، ما عدا التفسيرات في الأسماء في بعض الحالات، فإن بعضها قد يكون - بالفعل - قصصا قديمة أعيدت صياغتها وموقعها لتحدث في قبلل ابن حزم. قارن قصة الواردة بد الروضة (ص ٤٥٥ - ٤٥٦) عن اليهودية الورقة مع القصة المشابهة تماما، في الفصل الأخير من الطوق عن الشاب الذي أحرقت إصبه حتى لا يستسلم للزفة.
- (٢٢) García Gómez, *al-Andalus*, XVI (1951), 310-11.
- (٢٣) The metaphor is that of García Gómez, *al-Andalus*, XVI (1951), 312.
- (٢٤) فعلا، لم يكن ذلك رأي ابن داود. فهو يقرر - فحسب - هذا الرأي مع آراء أخرى عدة، بقوله: «يزعم أحد الفلاسفة أن... قارن طرق الحمامة، ص ١٤، ١٥، بكتاب الزهرة»، ص ١٥. ويبدو هذا الاقتباس - في كتاب الزهرة - انكسارا لخطبة أرسطوفانتس في المأدبة. انظر: W. R. M. Lamb (tr.): *Plato: Lysis, Symposium, Gorgias* ("Loeb Classical Library," No. 166; Cambridge: Harvard University Press, reprinted 1961), 133-45.
- (٣)
- (١) Haywood, 10.
- (٢) In *Texte zur arabischen Lexicographie*, ed. August Haffner (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1905), 66-157.
- (٣) *Al-Asma 'i, Das Kitāb al-Chail*, ed. August Haffner, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Wien. Phil.-hist. classe, Vol. 132 (1895), No. 10. *Abd' 'Ubaida, Kitāb al-Khail* (Hyderabad: Dā 'irat al-Ma 'ārif al-'Uthmāniya, 1358/1939. On *Abū 'Ubaida see the article (s.v.) by H. A. R. Gibb in EI² and Haywood, index. Les livres des chevaux*, ed Giorgio Levi della Vida (Leiden: E. J. Brill, 1928).
- (٤) يرجع ذلك - في بعض الأحيان - إلى رؤيته للعالم المجتمعة الأجزاء، وعادته في رؤية كل شيء - وفق منظور - بوصفه كينونة فردية الأساس، بدلا من اعتباره نموذجا لطيفة من الأشياء. يرجع رابين ("Arabiyya" *EI² art.* Chaim Rabin هذا التراء في المفردات إلى قوة الملاحظة عند البلو، والحيوية الشعرية - و - ربما - المرجع العلمي.
- (٥) R. fi'l- 'Ishq wa' n-Nisā', *Mājnu' il Rān* 'il, 161-62.
- (٦) النص الذي أورد ابن الجوزي (دم الهوى، ص ٢٩٥) لفهمه للجياض يختلف قليلا في صياغته عما ورد في رسالة... أما النص الذي أورد ابن القيم وما أورد محمود بن سلمان بن فهد، فيقترب كثيرا من نص رسالة... (See Rauda, 138, and Manāzil (Aya Sofya 4307, Folio 8b.) ويبدو أن نص ابن الجوزي منقول شفاهيا، في إحدى النسخات التي شهد لثريد الرازي الأول في الإسناد.
- (٧) «R. al-Qiyān», *Thalith Rasa' il* 67-70. French translation by Pellat, *Arabica*, X (1963), 138-41.
- (٨) انظر الجزء ٣، الفصل ١١.
- (٩) لم أكتب - حتى الآن - سوى إشارة عابرة (الواضح، ص ٥٢) إلى حقيقة أن أيا هلال المبكرى (126; G. I, 126; S. I, 193-94) يقول في كتاب الطلخيص إلى المشتق لا يكون إلا لنساء خاصة. وهذا الكتاب قاموس، وليس كتابا من الحب، ولا يناقش «مؤرغلطاي» - من بعد - هذه الفكرة.
- (١٠) تتضمن قصة «امتشاهدة ابن داود» - على الأقل - أن الكلمة قد استخدمت على هذا النحو في الجدل التالي للجياض، ذلك أن الفعل «عشق» قد استخدم في الحديث المنسوب إلى النبي: «من عشق...» الذي يرى أن ابن داود قد أورد مع الإحالة إلى حدة عاطفته نحو رجل، هو صديقه جامع. ولم أكتب - حتى الآن - جهنا خاصا لتقصي مثل هذا الاستخدام في تاريخ أقدم.

Massignon, *Opera Minora*, II, 246-47.

- (١١) في «رسالة القيامة» ، ص ٦٩ ، (= Peilset, *Arabica*, X [1963], 140) ، يبدو أنه غير رأيه قليلا ، وأقر بأن كلمة «المشرق» يمكن أن تستخدم بالإشارة إلى مشاعر رجل تجاه رجل ، مشترطا وجود عنصر الشوق. ويقول - بصورة محددة - إنه يمكن استخدام كلمة «حب» بالإشارة إلى حب المؤمن لله وحسب الله للمؤمن .
- (١٢) كتاب المصنوع ، فوليوس ، ص ٢٩ - ٢٩ ب.
- (١٣) المهرست ، ص ١٢٣ .
- (١٤) بطرح هذا السؤال نفسه انطلاقا من المخطوطات الأربع لـ المسائل الناجمة في الآن. فخلال منها تتضمن اثنين وستين اسما وصفة (Leiden Or. 1069, folio 16a-16b; Aya Sofya 4307, folio 8b; Top Kapi Saray, Ahmet III 247I, folio 13a) وستين (Leiden Or. 798, 12b-13a) . ومن بين الكلمات المفقودة من الثمانين الأصلية، سقط ستة عشر اسما في مجموعتين من لحاية أسماء، ليعني ذلك إلى أن يعتقد المرء أن النسخ قد قفز سطرين يضم كل منهما لحائي كلمات. وهو أمر يسير في صفحة متخمة بالكلمات بلا نظام أو معنى يفرض التزامه.
- (١٦) الواضح ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (١٧) هناك ستون كلمة في قائمة «مورغلطاي» موجودة في طبعة «Spices التي تستند على مخطوطي استنبول. والكلمتان المفقودتان - الموجودتان في نص المازلي - يمكن اعتبارهما من أخطاء النسخ.
- (١٨) وحيث إن «مورغلطاي» كثيرا ما اقتبس من المازلي في الواضح ، فيبدو أنه قد نقل القائمة من المازلي ، لا - بصورة مباشرة - من كتاب المصنوع .
- (١٩) فهو يقدم - فليبا - تسمة وأرئيس مصطلحا في القائمة ، (Tübingen, Ma VI 217, folio 8a-8b; Chester Beatty, 3832, Folio 8a-8b) أو خمسين (Lebanese MS, privately owned, used by the editor of the *Rasuda* in preparing the printed text. See *Rasuda*, text pages jlm-dl and 14).
- (٢٠) روضة الخمين ، ص ١٤ .
- (٢١) السابق ، ص ١٤ .
- (٢٢) واضح الخمين ، ص ٥١ - ٥٢ .
- (٢٣) Manastil (Leiden Or. 1069) folio 16a. K. al-Manastil (Leiden Or. 1951), folio 29a.
- (٢٤) روضة الخمين ، ص ١٥ - ١٦ .
- (٢٥) انظر «لبن» ، في هذا المعنى. وكان الكيد يعتبر مصورا للمشاعر الرفيعة، والوهي، أو الحب. انظر: الاقتباسات الجديدة في *Wörterbuch der klassischen arabischen Sprache*, ed. J. Kraemer and H. Gölje, s.v. k-b-d (Weisbaden: Otto Harrassowitz, 1957) and also A. Merx, "Le rôle du foie dans la littérature des peuples sémitiques," *Floril. M. de Vogüé* (Paris: Imprimerie Nationale, 1909), 427-44.
- (٢٦) قدم ابن القيم هذا التحديد (روضة ، ص ٢٣٠) ، الذي يعني - ربما - من «خلق الإنسان للأصمى» حيث يرد التحديد نفسه في ص ٢١٨ .
- (٢٧) روضة الخمين ، ص ٢٩ . ولا يشير إلى الدلالة الصوفية للكلمة.
- (٢٨) لا توضح المقارنة بين التحديدات للمبارية - التي قدمها ابن الجوزي لـ «الوهي» في ذم «الوهي» ص ١٢ ، ولـ «المشرق» ص ٢٩٣ - أي اختلاف. ففي حالة «الوهي» ، قيل إنه طبيعة الإنسان الذي يتجلب تجاه ما يلاكمه ، بينما «النفس» - في حالة «المشرق» - هي التي تتجلب بقوة تجاه «الصورة» التي تلاكم طبيعتها، وحلما تفكره، تخيل «النفس» الوصول إليه وتهنئته، ومن الانشغال الشديد للذهن بعيدا للمرضى.
- (Goldziher, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, LXIX [1915], 196, once translated "sura" in a similar context as "gestalt")
- (٢٩) جاءت الجملة التي لم تستخدم أبدا في القرآن أو للتأويلات من ابن القيم (روضة ، ص ٢٥) . ولاستثناء الوحيد الذي يذكره - مأثورات شهادته الحب - لا يأعله بعين الاعتبار، حيث ينبغي صحته.
- (٣٠) روضة الخمين ، ص ٢٥ .
- (٣١) ذم الوهي ، ص ٢٩٣ - ٢٩٤ .
- (٣٢) انظر ،
- Top Kapi Saray, Ahmet III 2373, folios 5b 18b.

فن بديع الزمان الهمذاني

وقصص البيكاريسك *

جيمس توماس مونرو

١ - مقدمة

وعندما تكون هناك نصوص أصلية عربية، وترجمات أوروبية، ثم أعمال مقلدة أو اقتباسات مستمدة من تلك الترجمات، كما في حالة كتاب (النظام الإكليريكي) *Disciplina Clericalis* فإن التأثير العربي يتضح بجلاء، ولا يستطيع أى مؤرخ محترم للأدب أن يجازف بتجاهله^(١).

ولذلك فلن أتوقف طويلاً عند هذه الطائفة من الأعمال، وإنما أشير فقط إلى أنها كانت بمثابة المواد مقابل «الأدبية»، أو بالأحرى «أنواعاً أدبية» استعيرت من العربية ثم أعيدت صياغتها مرة أخرى في شكل مؤلفات جديدة وأصلية بواسطة كتاب غربيين، لعل أشهرهم، كان، دانتي^(٢).

٢ - وتنشأ مشكلة أكثر تحدياً عند الادعاء بوجود تأثير أجناس أدبية كاملة. وهنا لا بد لنا من أن نذكر أربع فرضيات برزت في العصر الحديث:

تشمل التأثيرات العربية على الآداب الأوروبية فيما قبل عصر النهضة، بشكل عام، أعمالاً يمكن تصنيفها في فئتين رئيسيتين:

١ - حكايات مستقلة، ومجموعات، وأعمال أخرى من القصص النثرى الذى تمت ترجمته من العربية إلى اللاتينية أو القشتالية، خاصة في إسبانيا. ولقد كان لتلك الترجمات أثرها الذى لا ينكر في تطور الأدب الأوروبى، وقد تجمعت دلائل موثقة، لا جدال فيها، على هذا التأثير منذ بداية القرن التاسع عشر.

* ترجمة: أنسية أبو النصر، باحة مصرية.

الصفحات المقبلة تعتمد على بحث قدم في المؤتمر الأول للحضارة الإسلامية والمجتمع العربى الحديث، أقيم تحت رعاية مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط بالجامعة الأمريكية ببيروت (٥ - ١٠ مايو ١٩٨٠) وقد عرضت جوانب منه فيما بعد في معاهد بملريد وبيركلى وهارفورد وواشنطن.

الجدلية التي سأقيّمها، بأمل أن يلقي هذا الأسلوب من المعالجة ضوءاً جديداً على موضوعنا. مع ذلك فسوف أسوق في البداية هذه الكلمات المقتبسة عن ج. إيفون جرونوبوم G.E. Von Grunbaum، الذي لم يكن فقط دارساً لا يكل للإسلام في تاريخ الاستشراق الأوروبي، وإنما كان أيضاً ناقداً نزيهاً للأدب العربي:

«عند التسليم بأن المؤثرات العربية كانت سبباً في نشأة ظاهرة في الثقافة الغربية في الفترة التي نحن بصدها، غالباً ما نغفل التفكير فيما تعنيه فكرة أن الشرق والغرب في العصور الوسيطة قد نشأ من أصل واحد بدرجة كبيرة (...)». ولن يتم تقييم التفاعل بين الشرق والغرب في العصور الوسيطة تقييماً سليماً، ما لم يتم تبين وحلها الثقافية الأساسية وأخذها في الاعتبار.

إن تلك القرابة الجوهرية بين الشرق والغرب هي التي يمكن أن تفسر قبول أوروبا للفكر العربي، كما تفسر ما حدث في الغرب من نمو لأفكار ومواقف يتضح من النظرة الأولى ما هناك من تشابه بينها وبين نظائرها في الشرق، مما لا يمكن أن يعزى إلى الاقتراض وحده.^(٧)

وسوف تنصب ملاحظاتي على مسألة العلاقة بين المقامة بما هي نوع أدبي والبيكاريسك الأوروبي، غير أن منهجي والنتائج التي توصلت إليها قد يطرحان أساليب جديدة لمعالجة الفرضيات الثلاث، لم تناقش هنا.

لقد نمت المقامة العربية في السابق من الهند وحتى إسبانيا، وانتشرت أخيراً لتتعدى نطاق الأدب الذي تولدت عنه، إلى الآداب الفارسية السريانية والعبرية، حتى تأصلت وازدهرت في الأخيرة ليتنج منها روايات عديدة.

(أ) هل أثرت المقامة بوصفها نوعاً أدبياً في تطور قصص البيكاريسك (الشطار) الإسباني (ومن ثم في القصص الأوروبية بأكملها)؟^(٨)

(ب) هل تدل فكرة «الحب الغزلي» Courtly Love البروفانسي بنشأتها إلى الغزل العربي؟^(٩)

(ج) هل استمد الشعر الملحمي الإسباني من التراث البطولي للعرب؟^(١٠)

(د) هل يدين التصوف الإسباني، خاصة سانت جون أوف ذا كروس Saint John of the Cross بالفضل إلى المفاهيم الشاذلية وطريقة ابن عباد الروندي؟^(١١)

وبرغم وجود تماثلات نوعية مذهلة بين الأعمال الأدبية العربية والأعمال الأوروبية في هذه الطائفة الأخيرة، لم يظهر دليل قاطع على وجود علاقة وراثية (genetic) بين الاثنين. وعلى ذلك فإني، في حالة الفرضيات الأربع السابقة، بصاد قضيماً علمية جدلية بدرجة كبيرة، لم تحسم بعد. فوق ذلك، فإن الدارسين الذين استنبطوا هذه الفرضيات أو رفضوها أو قبلوها، بشكل عام، لم يتدبروا داخل سياق النقد الأدبي. بتعبير آخر، فمن بين الحجج التي تقدم سواء بالقبول أو بالرفض، تحتل العوامل الاجتماعية والتاريخية والبيوجرافية والثقافية العامة مكانة الصدارة، بينما تتوارى في خلفية المناقشة المعايير الأدبية البحث، خاصة ما يتصل منها بالمبنى والمعنى، وبالتقليد والابتداع، إن لم يتم إغفال هذه المعايير كلية.

لذلك فقد عزمت، في الصفحات التالية، أن أحيل المسائل التاريخية والثقافية - الاجتماعية إلى خلفية

لقد بذل دارسو العصرين الكلاسيكي والروماني، ومؤرخو الأدب الروائي الأوربي، جهوداً مضنية في دراسة طبيعة أدب البيكاريسك في أوروبا، ووضعوا العديد من البيلوجرافيات الرائعة حول هذا الموضوع^(٨). وفي حين أن هؤلاء الدارسين قد برهنوا على وجودهم بوجود المقامة العربية، بل أحياناً على اتصالها الوثيق بدراساتهم الخاصة، وأفردوا صفحات مثيرة للفرع المكتوب باللغات السامية من هذا النوع الأدبي^(٩)؛ إلا أن قليلين من دارسي المقامة العربية هم الذين ألقوا بالا إلى ما ظل يكتبه زملاؤهم من الدارسين في المجالات الأخرى طوال السنوات الخمسين الماضية^(١٠).

إن الدراسات المتعلقة بالمقامة لم تنزل في المراحل التمهيدية من الناحية الفنية - فعلاوة على ندرة المؤلفات النقدية للنصوص الرئيسية، فإن بعض الأعمال مازالت في شكل المخطوطة^(١١). وهكذا، وفي حين أنه لم يكن ممكناً، لفترة طويلة مقبلة، وضع تاريخ شامل لهذا النوع الأدبي، وعلى التحليل النقدي أن يسير قدماً دون طموح إلى الدقة المنشودة من الناحية الفيلولوجية، إلا أن القيام بدراسة مبدئية لهذا النوع الأدبي ومعناه، من وجهة نظر أدبية، قد يكون ذا قيمة كبرى باعتباره مهمة جرمية غير عادية، يمكن أن تساعد عالم فقه اللغة في بحثه عن معايير كتابية فعالة.

إن هدفي المباشر هو أن أعيد، من منظور مقارن، دراسة مقامات الهمداني، منشى الفرع العربي من هذا النوع الأدبي، باستخدام الطبعة المتاحة، برغم ما قد يشوبها من أخطاء، مع توضيح الأفكار التي تضمنتها أبحاث حول أنواع أدبية مماثلة في آداب أخرى. وأمل أن يكون صدور المؤلف النقدي عن مقامات الهمداني للبروفيسور بيير أ. ماكاي P.A. Mackay، عوناً للدارسين في المستقبل، وأن يزودهم بالوسائل اللازمة لتصحيح أية نقائص قد تكون حدثت نتيجة للقراءات الخاطئة. في الوقت نفسه، ومع علمي بأن دارس الآداب العربية سوف

ومع هذا الانتشار غير العادي داخل البلاد التي سادها الإسلام، يدعش المرء إذ يكتشف أن هذا النوع الأدبي قد عانى من إهمال أكاديمي ملحوظ في العصر الحديث. وأحدث مادة بيلوجرافية متاحة للطلاب هي، باستثناء حالات نادرة، فقرات ذات طابع مدرسي صريح. ومع أن تلك الفقرات تعد من الأدوات التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي غير كافية لمسيرة النقد الأدبي. وهكذا، ومع وجود نظريات حول نشأة المقامة، ودراسات عن خلفيتها ومصادرها، وكذلك ترجمات لا بأس بها لبعض الأعمال، فإنه يبدو أن قليلين من الكتاب هم الذين توقفوا ليسألوا أنفسهم: ما المقامة؟ ما معناها؟ وما الذي تمثله داخل النطاق الأوسع للأدب العربي؟

إن المقامات الكلاسيكية للهمداني والحري، إذا نظر إليها من ناحية الجنس الأدبي، تقع ضمن طائفة بخرية من الأدب العالمي الذي يمكن وصفه بالقصص «المعارض للبطولة» Anti-heroic أو قصص البيكاريسك Picaresque. ولعل أقرب نظير لها هو ما نجد في الرواية الرومانية، وخاصة في (ساتيريكون) Satyricon لبتروناس Petronius و(الحمار الذهبي) Golden Ass لأبوليوس Apuleius، وكذلك في تراث البيكاريسك الإسباني، ومن نماذجه القصصية الأولى تلك الأعمال من العصر الذهبي مثل (لازاريللو دي تورميسز) Lozarrillo de Tormes (مجهول المؤلف)، و(جوزمان دي ألفاراش) Guzman de Alfarache من تأليف ماتيو أليمان Mateo Alemán، و(المسند دل بسكون) Vida del Buscón لفرانسيسكو دي كيغيدو Francisco de Quevedo. ويجب أن نضيف إلى هذه المجموعة الإسبانية عملاً مهماً من الأعمال التي صدرت في العصور الوسيطة، وهو عمل لا ينظر إليه عادة على أنه من أدب البيكاريسك، ولكنه، وللأسف نفسه، أكثر شبهاً بالمقامات، هذا العمل هو (كتاب الحب الجميل) Libro de buen amor من تأليف جران روي Juan Ruiz.

ذلك من تطور رواية البيكاريسك الأوروبية وحتى عصرنا الحاضر؛ إنه تراث باهر من لغات، عدة ويغطي ما يقرب من ألفى عام!

المشكلة الرئيسية بخصوص هذه الفرضية هي أنه لم يتم أبدا تقديم دليل نصي مقنع يدعم الحلقات الأساسية في سلسلة الانتقال:

١ - لا يوجد دليل داخلي مباشر على أن الهمنثاني كان على علم بمؤلفات بترونياس من المايام الإغريقي.

٢ - بينما يعترف جوان روى في النص الذي صدر من (كتاب الحب الجميل) بتأثره بعمل أوليفد (فن الهوى)^(١٤) إلا أنه لا يشير في أى موضع من مؤلفه إلى أية مصادر عربية أو عبرية^(١٥).

٣ - مع أن لازاريللو دى تورمس) تقدم نوعا من السرد القصصى الذى يمكن إرجاعه شفها إلى مصادر عربية، إلا أن تأثرها الأكبر من حيث النص الأدبي، قد يكون مصدره تراث أبوليوس اللاتيني، كما أنها بلا شك استجابة للرواية الإسبانية (أماديس دى جولوا Amadis de Gaula).

إن النظرية السائدة التى لخصناها فيما سبق نقول بالتسلسل التطورى التالي:

إغريقى / لاتينى ← عربى ← عبرى ← إسباني ← أوروپى

وفى الناحية الأخرى، فإن ما يقوله المؤلفون أنفسهم فى نصوصهم، وما أسفرت عنه الأبحاث الأدبية الحديثة، يقدم الخارطة الآتية:

يتعلم الكثير فى حقل دراسته من خلال المنهج المقارن الذى أتوى اتباعه، إلا أنه لا ينبغي اعتبار وجهة نظرى هى الطريق الوحيدة المؤدية إلى المعرفة أو الفهم. إن الأدب المقارن، إذا كان ينبغي تحقيق هدفه فى أن يصبح «شعرا» القرن الحادى والعشرين، عليه أن يستوعب، داخل أبنيته النظرية، التراث غير الغربى للمحمل حتى الآن، لكى يتخلص من نزعة الانحياز إلى الأدب الغربى التى تسوده حاليا^(١٦). وما لم يتم ذلك فإن الأدب المقارن محكوم عليه بأن يظل حبس الجمود، أو على أقل تقدير محدود المجال، وتبطل أية دعاوى له بالعالمية. وفى هذا الصدد، فإن ذلك الحقل الغنى من الأدب الصنف المكتوب بالعربية، يمكن أن يسهم بالكثير من أجل الوصول إلى فهم أكثر اتساعا وعمقا للأدب العالمى.

وكما رأينا؛ فقد ظهر رأى يقول بأن المقامة العربية هى أصل نشأة تراث البيكاريسك الإسباني، والاعتراض الرئيسى على هذه الفرضية، هو أنه لم تكتشف أبدا الوسائل التى تم بها هذا الانتقال.

وإذا ما نظرنا إلى الطرف الآخر من الميزان الكرونولوجى، وجدنا أن هناك أيضا نظرية تقول بأن المقامة نفسها تدين بنشأتها إلى الأدب الكلاسيكى القديم، وخاصة «المايام mime» الإغريقى^(١٧). وهكذا، فإن أنصار النظريات الروائية يفترضون سلسلة من التأثيرات يبدأ مسارها من «المايام mime» الإغريقى إلى «بترونياس Petronius» (عام ٦٠) مارا بالهمنثاني (كتبت أعماله بين ٩٩٢ - ٩٩٣) فالحريرى (١١٠٢ - ١١٢٢) والحريرى (١١٧٠ - ١٢٣٥)، ثم ابن زابارا (كتب أعماله فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر)، ثم جوان روى (أول نسخة منقحة من «كتاب الحب الجميل» LBA صدرت عام ١٣٣٠)، وتشمل السلسلة أيضا لازاريللو دى تورمس (١٥٢٥ - ١٥٥٣)، وما تلا

وعلى ذلك، فسوف أقوم بدراسة احتمال أن يكون منشأ النوع الأدبي المعروف بالمقامة تطوراً داخلياً في الأدب العربي، وموازيًا مع ذلك، لتطور نظائره في الأدب الإغريقي - الروماني القديم والأدب الإسباني - الأوروبي الحديث.

وإذا نجح هذا المنهج في الكشف عن معان جديدة أكثر عمقا في المقامات العربية، مبيّنا في الوقت ذاته أن النظرية الروائية هي نظرية غير ضرورية، إن لم تكن مستحيلة، فسوف يؤدي ذلك إلى دعم الافتراض المؤيد للنشأة عن أصول متعددة.

٢ - النوع والنوع المضاد

في عام ١٩٤٨ كتب أميركو كاسترو Américo Castro الكلمات التالية في تقديمه لكتاب (لازاريللو دي تورمير):

«إن القول بأن رواية البيكاريسك تضم شخصيات وأشياء واقعية»، ناشئ عن الاعتقاد الساذج بأن الأدب إنما يكتسب تأثيره الجمالي عن طريق إعادة تصوير الواقع المحسوس. لقد كان هناك اعتقاد منذ قرون مضت، بأن الأدب هو، أو ينبغي أن يكون، محاكاة للواقع أو عرضاً لأبرز مظاهره. ولو كان ذلك صحيحاً لوجب أن تكون الأشياء المحسوسة العادية بشكل عام، ذات طبيعة فنية في حد ذاتها، ولكان العمل الأدبي الناتج مجرد مختصر للعالم المتاح للكافة.

تلك فكرة واهية، والحقيقة أن هذا الواقع المزعوم ما هو في النهاية إلا توليفة من الانطباعات المتناثرة، المشوشة، غير المنظمة»^(١).

(١) إغريقي / لاتيني ← إسباني ← أوروبي

١ - مايم / بروناس

أبولوس ← ٢ - لازاريللو - البيكاريسك الأوروبي

٢ - أوفيد ← كتاب الحب الجميل.

(ب) عربي ← عبري

الهمداني ← الحريري ← الحريري - ابن زابارا.

من هنا، نجد أن المنهج المقارن يمكن أن يضع أقدامنا على طريق جديدة: هل كانت هناك، مثلاً، قوة محرّكة داخل كل تراث أدبي، يمكن توثيقها بما يكون المؤلف قد أورده من تنبّهات أو إحالات أو إشارات، ويمكن البرهنة على أنها هي التي أدت إلى نشأة أدب البيكاريسك عن أصول متنوعة؟ وتعبير آخر: هل تعد العلاقة بين الماهم الإغريقي، والمقامات العربية، والبيكاريسك الإسباني، أساساً، علاقة روائية أم نوعية؟ هذا السؤال المهم لم يطرح أبداً من قبل، حسب ما أعلم. ومع ذلك، فينبغي دراسته باعتباره نقلاً مقابل في الميزان للنظرية الروائية، قبل أن نشرع في معالجة نظريات أكثر سطحية وأقل توثيقاً حول النشأة والتأثير الثقافي المتبادل.

لقد بين دارسو العصر الكلاسيكي أن أعمال بروناس وأبولوس تمثل رد فعل أو مجابهة للرومانسيات الإغريقية، وذلك داخل نطاق مملكة الأدب الإغريقي - الروماني؛ أو بمعنى آخر: تشكل نوعاً أدبياً مقابل لتلك الأعمال. وبهذا يكون شكل العلاقة النوعية التي تنطوي على تعارض كالتالي:

الرومانسيات الإغريقية ← بروناس / أبولوس.

وبالمثل فإن الشكل التالي وهو:

الحب الغزلي ← ← كتاب الحب الجميل

أما ديس ← ← لازاريللو

ينطوي على نمط من العلاقة النوعية العكسية أخذه به كثير من الدارسين للتراث الأسباني.

الأقل، مجابئة لكثير من الأنواع السامية في الأدب العربي أود أن أذكر منها على وجه الخصوص التراث النبوي: «الحديث»، والملمحة الروائية: «السيرة».

إن مقامات الهمذاني، من حيث الشكل، تستحضر البنية التقليدية للحديث^(٤)، ذلك أن معظم المقامات تبدأ بذلك التوكيد: «حكى لنا/ لى، عيسى بن هشام فقال (...)^(٥)». وفيما يتعلق بهذه الصيغة، نورد الملاحظات الثلاث التالية:

١ - برغم ما يبدو من أن الهمذاني يعتبر عيسى بن هشام شخصية روائية، إلا أنه كان هناك رجل مغمور، برغم أنه تاريخي، يحمل الاسم نفسه، عاصر المؤلف ووصف بأنه «إخباري» وناقل للحديث^(٦).

٢ - من وجهة النظر السنية، فإن الأحاديث التي تروى استناداً إلى فرد معاصر مغمور، والتي لا يمكن لرجاعها مباشرة إلى المصدر النبوي خلال سلسلة من الرواة الشفاعة، تكون محل شك كبير.

٣ - استناداً إلى المبدأ الشيعي الذي يقول بعصمة أهل بيت علي، فإن الأحاديث الشيعية تروى في الغالب مسندة إلى أحد الأئمة فقط، ويتم حذف السلسلة الطويلة من الإسنادات التي تميز الشكل السني^(٧)؛ ولكن عيسى بن هشام لم يكن إماماً للأسف!

وبينما تمدنا المقامات، على هذا النحو، باسم الراوية، يتلوها نص الرسالة التي ينقلها، وفقاً للقواعد الإسلامية الراسخة، فإن سلسلة الإسناد الخاطئة، يقصد بها إثارة الشكوك لدى الحذرين، سواء من بين أهل السنة أو من بين أهل الشيعية؛ بين أهل السنة لأن الإسناد

واستطرد كاسترو يبين كيف أن ما فهم خطأ على أنه «واقعية» في رواية البيكاريسك الإسبانية وصفه بدقة أكثر بأنه شكل من المثالية سلبية الشحنة، يناقض مباشرة المثالية موجبة الشحنة، التي تصورها روايات البطولة الإسبانية. وأوضح أن رؤية البيكاريسك للعالم هي، على أسوأ الفروض، رؤية انتقائية في تصوير الجوانب البغيضة من الحياة، مثلما أن رؤية روايات من مثل (أماديس دي جولا Amadis de Gaula) انتقائية في إعلائها للجوانب المجدية.

ويدفع كاسترو بأن هذا المنظور المعكوس قد أدخل عمداً أغراض فنية، وأنه في رواية البيكاريسك كثيراً ما تفرض الواقعية المزعومة في العالم غير الواقعي أو الكاريكاتيري. وعلى سبيل المثال لتتأمل ذلك المشهد المثير للاشمعزاز، الذي يمد فيه سيد لازاريللو الأعمى إلى الضغط بأنفه الطويل على حلق الغلام المذنّب لكي يتقيأ قاذفاً في وجه الأعمى بالتناقض التي كان قد سرقها وأكلها^(٨). وبرغم أن هذا المشهد يحمل طابع صدق محتمل، إلا أنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، حدوثه في الواقع. وعلى نحو مماثل، فعندما يقوم «بشرة»، وهو إحدى شخصيات الهمذاني، بكتابة قصيدة طويلة على قميصه بدماء الأسد الذي صرعه^(٩)، لا يسمح الواقعي منا إلا أن ينتج أن بشراً لابد أنه كان يرتدى قميصاً بأهداب مفرطة الطول.

وبعد القياس السابق مفيداً على مستوى آخر، إذ يوحي بأنه تماماً مثلما أن التحدى الذي يتضمنه نوع أدبي مثالي، يجابوه آخر سلبي الطابع في أنواع أدبية أخرى؛ فيثروناس يحاكي الرومانسيات الإغريقية محاكاة ساخرة، ولأزاريللو هو المحاكاة الكاريكاتيرية لأماديس؛ كما أن جوان روى يحاكي بطريقة ساخرة تراث الحب الغزلي (Courtly Love) في المصنوع الوسيطة؛ كذلك كانت المقامات لدى مبدعها، الهمذاني، جزئياً على

- ٤ - الراوى يكافى المتشرد.
- ٥ - اكتشاف شخصية المتشرد الحقيقية.
- ٦ - الراوى يوبخ.
- ٧ - المتشرد يبر.
- ٨ - اختراق الاثنين.

هذا النظام الذى وضعه كيليطو، والذى يبدو أنه قائم أساسا على تحليله للحريرى، حيث يتسم بالانساق البالغ، يسرى أيضا بدرجة كبيرة على معظم المقامات المنسوبة إلى الهملاني، طالما أننا لا نتوقع حتمية ظهور جميع هذه الجزئيات الثماني أوتوماتيكيا فى كل مقامة. لكنه لا يسرى على قلة من المقامات «الشاذة» التى تبغ فى بنيتها نمبائى أخرى (أخيانا يستخدم الازدواج الإيسودى Episodic duplication أو التناطير Framing^(١)).

غير أن الغلبة الإحصائية بشكل عام لهذا القالب الذى وضع خطوطه كيليطو فى شكله المثالى، يوحى بأنه عمدى وليس وليد الصدفة، ولذلك فلا بد أن يكون ذا معنى.

ولقد أضفت، بغرض تحقيق التماسق، جزئية أخرى لا تذكر أبدا بشكل صريح وهى^(١٠):

- ٩ - رحيل الراوية من المدينة .

ولقد أخفقت كيليطو فى أن يرى أن هذه الجزئيات التسع تشكل وحدة تنظيمية رئيسية تتم عن معنى. مع ذلك فعندما نرتبها فى خارطة نكتشف أنها تنتظم عفويا فى تتابع دائرى مفسحة عن قالب من التركيب الحلقي^(١١).

بدراسة الخارطة المبينة على الصفحة التالية، يتضح أن التماثل الذى تتضمنها المقامات، على مستوى أكثر تجريدنا، تلخص فى أن المظاهر الدنيوية إنما هى وهم،

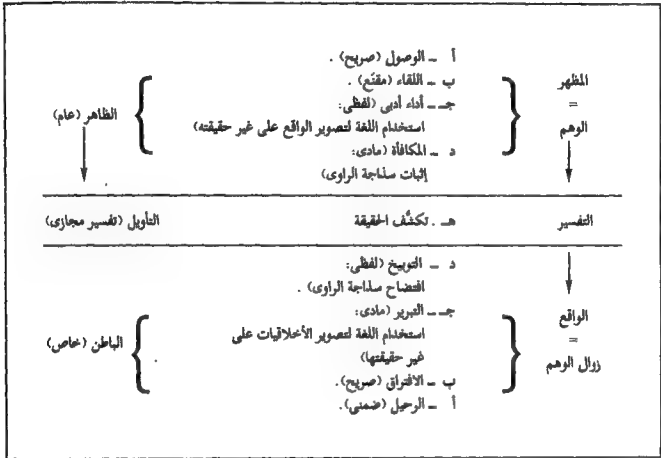
فيها قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أى من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكى شكل الحديث مجاكاة هزلية، وفى الوقت نفسه يقصد أن يحذرنا من قبول دعاواه بالمرجعية الأخلاقية أو الدقة التاريخية دون مناقشة. وقد تصادف أن كان هذا الشكل لنقل المعلومات (الذى عم فى دراسات العصور الوسطى العربية) شكلا إسلاميا بالتحديد، حيث لم تسبقه أية نظائر له فى العصر الكلاسيكى القديم (ولعل الأناجيل هى أقرب نظائره المسيحية)، ولم يخلفه شىء فى العصر الرومانسى الإسباني.

ويتضمن النص أو «متن» الرسالة التى ينقلها عيسى اختلافا آخر قصد به إثارة التساؤلات فى ذهن القارئ المنتبه: ففي الحديث تلقى، بشكل طبيعى وبواسطة راوية موضوعى، معلومات عن أقوال وأعمال النبى المختلة. أما هنا، فالراوية المزعوم غير موضوعى؛ ولكنه على العكس من ذلك، غالبا ما يشارك فى الأحداث، ويصبح ضالعا فيها إلى درجة تؤثر على موضوعيته، بل إنه فى بعض المواضع يأخذ على علاقته مهمة بطل الرواية. باختصار فإن كلا الإسناد والمتن يحث القارئ بطريق غير مباشر على أن يأخذ حذر.

وقد قسم عبدالفتاح كيليطو^(٨) الرسالة التى ينقلها الراوى فى المقامات إلى ثمانى جزئيات بروبية^(٩) Proppian Functions وهى:

- ١ - وصول الراوى إلى مدينة ما.
- ٢ - المواجهة بين الراوى والمتشرد أو المتحدث المتخفى.
- ٣ - العرض الأدبى الذى يؤديه الثانى.

(*) نسبة إلى فلاديمير بروپ Vladimir Prop .



بقصد الغش هي وسائل مشروعة للكسب. وهكذا نجد أن الدرس المستخلص من نموذج سلوكه يشكل مبدأ لا أخلاقيا يقف في مواجهة صارخة ضد الرسالة النبيلة التي حملها النبي محمد والتي تبلورت في أدب الحديث. وهكذا نجد أن العلاقة العكسية Inverse بل المقلوبة Perverse القائمة بين المقامة والحديث، أعمق كثيرا من مجرد تشابه خارجي أو شكلي بين النوعين. فالمقامات تعطينا الشكل الخاوي لأدب الأحاديث، مجردا من كل مضمون أخلاقي.

وتتضمن المقامة «الوعظية» إشارة صريحة إلى جوهر علاقة المعلم بالتلميذ، التي نشأت بين عيسى والإسكندري:

«الناس رجلان: عالم يرعى، ومتعلم يسمى. والباقرن حامل نعام ورائع أنعام»^(١٣).

يمكن بالفحص الدقيق تعريته والكشف عن أنها ليست في الحقيقة سوى واقع مخيب.

ويتبقى لنا في آخر الأمر تعاليم تنطوي على مدلولات معنوية وفكرية سوف نستكشفها فيما يلي. في البداية يقدم لنا المؤلف الرواية (عيسى بن هشام) الذي يجوب أنحاء العالم الإسلامي في المصور الوسيطة سعيًا وراء المعرفة، ويظل يصادف في طريقه، وفي كل مدينة يصل إليها، المعلم «أبا الفتح الإسكندري». لا يفتأ هذا الأخير يقوم بالأعباء اللفظية المحيرة التي تنهل عيسى وتستنزف منه ثروته. وهكذا تنشأ، مبدئيا، علاقة تلميذ بمعلم، كما بين كيليطو^(١٢)، وتستمر هذه العلاقة فيما بعد. ومن المهم أن نضيف إلى ملاحظات كيليطو الدقيقة، أن المعلم الإسكندري هو في الحقيقة معلم زائف؛ تلتخص تعاليمه في فكرة أن الكتب والتزييف

«فأخبرت أن بنى ساسان حين سمعوا هذى
الوصايا الحسان، فضلوها على وصايا لقمان.
وحفظوها كما تحفظ أم القرآن. حتى إنهم
ليروونها إلى الآن. أولي ما لقنوه الصبيان.
وأنتفع لهم من نخلة العيان»^(١٥).

إذا سلمنا بأن المقامة هي جنس أدبي مضاد
للحديث، فقد نستطيع فهم المفزى الذي تتضمنه المقامة
«الإبليسية» للهمذاني، التي ينتج فيها الإسكندري في
خداع الشيطان ذاته بالبراء حتى يجرده من عمامته؛
ذلك أن البطل - المضاد Anti-hero، مدفوعاً بحتمية
التعارض بين الفضيلة التي يرفضها والرديلة التي يؤمن
بها، لا بد أن ينتهي به المطاف في معسكر الشيطان، على
نحو ما فعل لازاريلو الذي ينصحه سيده الأعمى في
بداية حياته العملية:

«أيها الأحمق، فلتعلم أن صبي الرجل
الأعمى عليه أن يتعلم كيف يكون أكثر حدة
من الشيطان»^(١٦).

وكما تمثل المقامات عكسا Inversion للقيم التي
يتضمنها الحديث، كذلك هي عكس للقيم التي
يحملها التراث الملحمي والشعر الغنائي البطولي. والواقع
أن مجمل التأثير الفني القوي للمقامات ناتج عن
تصويرها لأنماط من الحياة مضادة - للبطولة. وهذا
المنحى يتأكد منذ البداية. ففي المقامة «القرضية» وهو
عنوان المقامة الأولى في المجموعة التي بين أيدينا، يخبرنا
عيسى أن نوازل الدهر هي التي ساقته إلى جرجان. وبعد
أن جاءه ابتاع قطعة أرض وشرع يفلحها. واستثمر الربح
الذي جناه من مغامرته الزراعية في شراء بعض السلع
وفتح متجراً وأقام صداقات في مجتمع التجارة. وفي آخر
الأمر أخذ يجري مناقشات مع زملائه من التجار حول
الأدب العربي^(١٧). وفي أحد الأيام كانوا يتحاورون حول
الشعر الغنائي العربي عندما أبصر شاباً «يجلس بمنأى عن

لقد نشأ أدب الحديث في العصور الوسيطة للإسلام
لكي يحفظ أقوال وأفعال النبي محمد التي اعتبرت
نموذجاً يحتذى؛ وكان الحكم على صحة كل حديث
يعتمد على منزلة الراوية واشتهاره بالأمانة. أما في
المقامات فإننا لا نصادف فقط معلماً من نسج الخيال ذا
سمعة سيئة، وإنما أيضاً تلميذاً من نسج الخيال (أو على
الأقل غامضاً)، بعد مصداقه موضع شك بالقدر نفسه،
كما سيوضح تدرجياً فيما بعد. ولقد ثارت التساؤلات
حول الطبيعة الأدبية لذلك الثنائي في زمن مبكر ومنذ
عصر الحريري؛ فنجد ذلك القارئ حاد الملاحظة
ومكتشف فن المقامة العربية في العصور الوسيطة، يبين
في مقدمة المقامات التي وضعها:

«وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب التي
ركدت في هذا العصر ربحه، وخبت
مصايحه، ذكر المقامات التي ابتدعتها بديع
الزمان، وعلامة ههنا، رحمه الله تعالى،
وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى
عيسى بن هشام روايتها - وكلاهما مجهول
لا يعرف، ونكرة لا تعرف»^(١٨).

وتمهيداً آخر، فعلى عكس الصدق التاريخي الذي
يستند إليه أدب الحديث، نجد في المقامات شخصية
متخيلة تروى عن الحيل التي يمارسها رجل جرىء
متخول أيضاً، وبالقدر نفسه!

ولقد فهم الحريري أيضاً أن المقامة، بوصفها جنساً
أدبياً، تعارض التراث الديني الذي يشكل الحديث فيه
(إلى جانب القرآن) قسماً مهماً، فالحريري هو الذي
يبين في مقامته «الساسانية» كيف أن بطله المحتال
«سروجي» ينصح ابنه بأن يحترف التسول (الموضوع:
فساد الشباب). وأثناء ذلك يعرض عليه سلسلة متتالية
من المبادئ اللاأخلاقية يمكنه اتباعها أن يحقق رخاءه
في هذا العالم. وتنتهي المقامة بالفقرة الآتية:

وهكذا، فإن الغرض من هذا الامتحان في الكليشيهات هو إثبات - بما لا يدع مجالاً للشك (لقارئ العصور الوسيطة) - أن الشخص الممتحن على دراية بالقيم المتوارثة، وبالتالي فإن علمه بتلك القيم يعنى ضمناً أنه لا عذر له في عدم تطبيق ما يعط به.

نتبين مما يقوله الشاب الممتحن أن امرأ القيس كان شاعراً رفيع المقام لأنه لم «يقرض الشعر من أجل الكسب»، بمعنى أنه لم يكن مرتزقاً: فكلماته تتوافق مع معتقده؛ لقد كان يقول ما يؤمن بأنه الحقيقة. وعندما سئل عن رأيه في مزايا الشعراء القدامى بمقارنتهم بالمحدثين، رد قائلاً: «المتقدمون أشرف لفظاً. وأكثر من المعاني حظاً. والمتأخرون ألطف صنعا. وأرق نسجاً»^(٢٢).

يريد أن يقول إنه قد حدثت خسارة في الأفكار أو الجوهر، عوضها مكسب في المهارة اللفظية؛ بمعنى أنه قد حدث تحول من المضمون إلى الشكل فيما يعتقد المتحدث أنه احتداد للشعر العربي من حيث تميزه المعنوي الأصيل.

إن النظرة السائدة إلى أدب المقامة - وهي نظرة أراها مضللة إلى حد كبير - التي يتبناها معظم النقاد المحدثين، تعتبر أن هذا الأدب في منتهاه تمريناً شكلياً، لا يهتم كثيراً بالمضمون^(٢٣). ووفقاً لهذه النظرة تكون المقامة «القرصية» مجرد تمرين استعراضى يمارسه المؤلف ليبين معرفته بالشعر العربي أو مهارته في التعامل مع اللغة العربية. غير أن بقية هذه المقامة تفصح خطأ هذا الحكم. فبعد أن يجتاز الشاب الغريب الامتحان بنجاح كبير، يطلب منه أن يقول شعراً من نظمه هو؛ وهكذا يتم نقلنا من النظرية إلى التطبيق. وعلى الفور يخرج الغريب قصيدة يشد فيها الانتباه إلى ثلاثة نيايه، ويشكو من ظلم الأقدار له، ويزعم أنه ينتمى إلى طبقة اجتماعية أعلى مما يوحي به مظهره الهائس، ويلمح إلى وجود صلة خفية له بالبالاط الملكي الفارسي لنارابوس وشوسروس^(٢٤)،

المجموعة، «ينصت وكأنه يفهم. ويسكت وكأنه لا يعلم»^(٢٥). هذا الوصف الافتتاحي يقدم لنا صورة بارعة لطبقة اجتماعية محترمة، بأساسها الزراعى التجارى وتطلعاتها الثقافية.

وفي الجانب المقابل لهذا النسق من أصحاب المتاجر الذين يصورون على أنهم من المثمنين، نجد شخصاً شبه «لامنتهم»^(٢٦)، يجلس وحده في عزلة؛ وهكذا يقابل الاستقرار الظاهري لمجتمع التجار المتأنق، تذبذب شبه «اللامتئى» هذا، الذى «يبدو» أنه يفهم ولكن «يبدو» أنه لا يعلم (بمعنى أنه ليس كما يبدو من مظهره). وفي آخر الأمر يوجهون للغريب أسئلة حول الشعر. وبالنسبة للقارئ الحديث، تعتبر الأسئلة المطروحة وكذلك الردود عليها، كليشيهات ملتقطة من كتيبات النثر العربى فى العصور الوسيطة. وعلى سبيل المثال يوجه للشاب السؤال الآتى:

«ما تقول فى امرئ القيس؟»

فيجيب:

«هو أول من وقف بالديار وعصرصاتها .
واغتدى والطير فى وكناتها . ووصف
الغيل بصفاتها . ولم يقل الشعر كاسبا . ولم
يجد القول راغبا . ففضل من تفتق للحيلة
لسانه . وانتج للرغبة بناته»^(٢٧).

لقد اعتقد مفكر العصور القديمة والوسيطة في نظرية «عصر ذهبي» يمتد أن جميع مظاهر الحياة فيه كانت إعلاء من شأن البطولة، وبالتالي فقد كان التغيير معادلاً للتدهور بالنسبة لهؤلاء الدارسين^(٢٨). وقد نتج عن ذلك نشوء فكرة للمثال الأسمى للمصرفة، الذى كان، شأنه شأن الحديث والقول المأثور، عبارة عن مقولات مرجعها علم وحكمة القدماء التى لا تقبل الجدل.

«ويحك هذا الزمان زور»
فلا يخرنك الغرور
لا تلتزم بحالة ولكن
در باليالي كما تدور» (٢٨).

وإذا قمنا الآن بتلخيص العناصر الرئيسية في هذه المقامة كي نظهر معناها الكامن وزيداً إيضاحاً، نجد شخصاً دعيلاً على إحدى الطوائف الاجتماعية الراسخة، التي تقوم بامتحانه. ويكشف الامتحان عن معرفة هذا الدخيل حكمة القدماء التي ينتمي إليها المجتمع، وبالتالي عن قدرته على التمييز بين الصواب والخطأ. ومع ذلك فعندما يتحول الموقف من النظرية إلى التطبيق، يختار أن يتجاهل مثال الشعراء القدماء الذين أحجموا عن نظم الشعر من أجل الكسب. وبدلاً من ذلك يسعى إلى خداع مجتمع تحت ادعاءات زائفة لكي يتصدقوا عليه^(٢٩). إن الإسكندري يفعل بالضبط ما يعلم أنه خطأ أخلاقياً، مبرراً انتحاله شخصية غير شخصيته بظلم القدر له، بينما يحمّد في الوقت نفسه إلى إعلاء طريفته السلوكية إلى مستوى المبدأ الفلسفي القائم على الانتهازية: فهو يرى أنه يجوز للمرء أن يعكّل من مبادئه كي تتلاءم مع الأزمنة المتغيرة. وقد يمكن أن تتماطف مع مثل هذا المبدأ أو أن تتفهمه، إلا أنه لا يمكن أن يثير إعجابنا الخالص، كما أنه غير مقبول على الإطلاق من وجهة النظر الأخلاقية. ومع ذلك نجد أن عيسى ورفاقه الذين تفتضح سناجتهم بما أظهره من شفقة على الشاعر متوسط المستوى، يتلعبون هذا المبدأ أيضاً دون سؤال، استنتاجاً من أن أحداً لا يجادل الإسكندري، وإنما يسمح بأن يكون له القول الفصل^(٣٠).

وهكذا يقودنا المؤلف، نحن القراء، لتبين ما لم يستطع الراوية عيسى أن يفهمه تماماً، وهو أن الإسكندري يقوم بتعليم مبادئ زائفة وذلك بطرحه فكرة أن الإنسان الحديث حر في أن يسلك سلوكاً رضيعاً لأن العصر البطولي قد انقضى.

ويختتمها بقوله إنه لولا «العجز» (لا تعرف هل هي زوجة أم أمه!) الموجودة بالسامرة وأطفاله الموجودين قرب البصرة، والذين يعتمدون على إعائته لهم، لكان قد أقدم على الانتحار بأساً من مصيره^(٣١).

وهذه القصيدة التي نظمها الشاب من بحر الرجز المفكك، عبارة عن قطعة ركيكة من النظم الدارج: تفتقر إلى عمق الإحساس الموجود في شعر القدماء، ورشاقة اللفظ لدى المحدثين. وفي الحقيقة أن هذه القصيدة، مثل غيرها من الشعر الذي نضمه مقامات الهمناني، وأغلبه من إلقاء الإسكندري المتشرد، منظومة متوسطة المستوى. ولا يجب أن نستدل من هذه الملاحظة على أن الهمناني، المؤلف، كان شاعراً رديهاً، وإنما على أنه كان بارعاً في تصوير شخصيته بشيء من المبالاة. لقد كان غرضه الحقيقي أن يقدم لقراءه الشخصية الهزلية للشاعر مدّع وليس لشاعر موهوب^(٣٢).

وتستولي على المستمعين، وقد خدعهم هذا العرض من النظم العربي في أسوأ صوره، حالة من الشفقة، كاشفين بذلك عن رداءة ذوقهم المطبقة فيما متصل بالشئون الأدبية، وهو ما ألمح إليه المؤلف منذ البداية، حين أخبرنا أنهم كانوا يعتقدون صالونهم الأدبي في متجر بالسوق. ويبرز من بين المستمعين عيسى الذي يقدم صدقة للغريب، وما يلبث أن يتبين شخصيته الحقيقية ويصيح:

«فقلت الإسكندري والله. فقد كان فارقتنا خشفاً. ووافانا جلفاً. ونهضت على إثره. ثم قبضت على حصره. وقلت: أگست أبا الفتح؟ ألم نرّك فينا ولينا ولبثت فينا من عمرك سنين؟ فأى عجز لك بسر من را»^(٣٣).

وبعد أن تكشف الخدعة ويجري توبيخه، يجيب الإسكندري بقصيدة يحاول فيها أن يبرر دستور المتلون كالحرباء:

ويستجيب بشر في لهفة لهذا الاقتراح (زوج ضعيف الإرادة تتلاعب به زوجة وضعية ومأكرة) ويطلب من عمه أن يزوجه ابنته، غير أنه يواجه بالرفض. وهنا ينبغي ملاحظة ذلك التوازي مع البطل عنترة الذي قبل بالرفض عند طلبه الزواج من ابنة عمه عيلة. لكن عنترة قد رفض لأنه (كما يبدو) كان النسل الشائن لزواج غير متكافئ بين أب عربي حر وأم هي جارية زنجية (التي يتضح في النهاية أنها أميرة حبشية). أما أبوا بشر فإننا لا ندرى شيئا عنهم، لكن زواجه نفسه كان زواجا مشينا في الواقع؛ ولن نلبث أن نسمع عن ذريته. وعنترة يضيف إلى تفوقه الجسماني اعتبارا أخلاقيا بإحجامه الغريزي عن ارتكاب أعمال عنف ضد عشيرته، وخاصة العائلة (البغيضة)، عائلة عيلة التي تعارض زواجه منها معارضة شديدة دون أسباب معقولة.

وفي الوجه المقابل، نجد بشرًا يشرع على الفور ودون تردد في السعي للانتقام من العم بمهاجمة عائلته ومضايقتها في كل فرصة تسع له. إن بشرًا ينتهك بسلوكه هذا دستور الولاء للقبيلة، ولذا يفقد الاعتبار الأدبي. وتضغط القبيلة على العم كي يضع نهاية لهذا الاضطهاد الذي تلقاه، فيعلن على الفور أنه سوف يوافق على زواج ابنته من الخطيب الذي يمهرا ألف ناقة من نوق بني خزاعة^(٣٤). ويقرر بشر أن ينضم إلى المنافسة على أسر النوق، ولكنه في سبيل ذلك يضطر إلى السفر عبر بلاد يقطنها أسد مربع وأفعى رهبة. ويمكن من قتل الأسد بيأس عنتري^(٣٥)، لكنه قبل ذلك يحطم قوائم حصانه فيعجزه عن الحركة عقابا له على ما أبده من خوف أمام الأسد^(٣٦). ويعلّذ، وبفصاحة عنترية، ينظم بشر قصيدة طويلة يعبر فيها عن حبه لفاطمة، ويشرح شجاعته، ثم ينسخ القصيدة على قميصه بدم الأسد الذي أوداه، وبذلك يندق الناقوس معلنا موت الصيغة الشفهية في تراث الشعر العربي^(٣٧)!

وفي مسار مختلف نوعا ما، تنقل المقامة الأخيرة في المجموعة، وعنوانها «البشرية»، رسالة موازية. إننا نقابل فيها نوعا من الحكاكة الساخرة للتراث الملحمي أو الرومانسي العربي والفارسي، من مثل سيرة عنترة الدائمة أو أعمال أخرى مشابهة^(٣٨)، جنبنا إلى جنب مع الشاهنامة للفردوسي.

والقصة التي تروى في هذه المقامة عن شخص يدعى «بشر بن عوانة العبدى»، وهو نقض البطل النموذجي في التراث الرومانسي. يعرفنا المؤلف من البداية أن بشرًا خارج على القانون (صعلوك)؛ إنه أحد أولئك البدو المحاربين في عصر ما قبل الإسلام، الذين طردوا من القبيلة لارتكابهم أفعالا عرضت عشيرتهم للمخاطر. هو إذن منبوذ. وخلال إحدى الغارات يتمكن بشر من سبي امرأة ويقدم على الزواج منها لجمالها وحده (لا مجال هنا للحب الروسي). وعندما نتذكر أن الزواج من داخل القبيلة كان مفضلا على الزواج من خارج القبيلة في المجتمع البدوي^(٣٩)، وأن الزوجة الأسيرة، مثل أم عنترة، إنما هي جارية، يمكننا أن نفهم أن الهملاني قد صور زواج بشر، الذي تم بدون مهر للعروس، باعتباره زواجا شائنا^(٤٠). ولا تلبث الزوجة الجديدة أن تقترح على زوجها أن يقتل بأخرى: ابنة عمه فاطمة التي تزعم أنها تفوقها جمالا. ولما كان من المتعارف عليه في القبيلة أن الزواج بين أبناء العمومة زواج مشرف بنوع خاص، بل حق طبيعي، فباستطاعتنا أن نستدل من هذا الاقتراح على رغبة الزوجة في تحسين وضعها الاجتماعي داخل قبيلة زوجها، وإلا تعذر علينا أن نفسر كيف أمكنها كبت نفورها الغريزي من مشاركة زوجها امرأة أخرى تفوقها جمالا. وبمعنى آخر فإن غريزة الغيرة في الحب قد تغلبت عليها، عند هذه الزوجة، اعتبارات تتعلق بالوضع الاجتماعي. وإذا كان زوجها قد اقترح بها من البداية لإشباع رغباته الجنسية، فإنها ترد على المتوال نفسه، وذلك بالكشف عن عدم محبتها له أساسا.

يقدم على زواج فان مشرف من ابنة عمه. وتمتلى نفس المنبوذ حقلا على عمه الذى يرفض تزويجه العروس المأمولة، فيحمل على مضايقته. وبعد أن يوافق العم، تحت التخويف، على تزويج ابنته من يستطيع دفع مهرها، (إذعانا لضغوط اجتماعية من جانب القبيلة، وليس لنبل مشاعره) يهمل المنبوذ إلى التأثير عليه بذبحه وحشا مفترسا. وعند هذه النقطة يتداخل العم الجبان سريعا ويوافق على تزويج ابنته بلا مهر، الأمر الذى يشينها. ويأتى شاب متحليا المنبوذ المتفاخر كى يخون عمه، فيوافق المنبوذ على ذلك بعد هزيمته أمام الشاب فى قتال غير متكافئ، مباريا بخيائنه حين عمه. وعندما يعلم أن الخصم الذى دحره ليس سوى ابنه اليافع من الأسيرة التى تزوجها لتوه، يقر صاحبنا الضعيف الشخصية (أو الساذج!) أن ينبذ الفروسية ويزوج عروسه المنتظرة هذا الأوديب نفسه الذى أذله. وليس الابن بأفضل من أبيه: إن عدوانه عليه ينتهك كل المثل العربية عن «البر»، ويتكشف طغيانه من استغلاله ميزة ركوبه الجواد فى مواجهة أبيه المترجل. وهكذا فإننا نجد فى هذه السيرة المصنفة، الزوجات متسلقات اجتماعيا، والآباء يخونون بناتهم، والأبناء أباءهم؛ وأبناء الأخ أعمامهم، والخطاب خطيباتهم، فالسيناريو بكامله يفضح بجلاء انهيار التضامن القبلى «العصبية».

إن صراع الأب والابن، بمعنى أكثر عمقا، هو بلاريب، صراع فرويدى، غير أنه من وجهة نظر مصادره الأدبية المباشرة، يمد صورة عكسية an inversion للمادة الملحمية العربية والفارسية بوجه خاص.

ويورد هـ.ت. نوريس أمثلة للصراع بين الأب والابن فى كتاب حديث له عن أدب السيرة العربية^(١١). ولكن للمرء لا يسهه إلا أن يفكر بصفة خاصة فى المواجهة المأساوية الأكثر شهرة بين روستام وسهراب فى (الشاهنامة) للفردوسى، حيث يطمئن الأب ابنه طعنة

وعندما يلبيح ما قام به بشر من عمل جريء، يتغير موقف العم الذى يملكه الخوف الآن، ويقرر تسليم ابنته، على عكس عم عنتره الذى يحمسك بموقفه البغيض ويظل على عناده حتى النهاية المرة. وبعد أن يصصر الأفعى، يشرع بشر الذى لم يتمكن فى الواقع من الإمساك بالنوق، فى التفاخر بانتصاراته على خصومه من الحيوانات (الكلمات تفوق الأعمال)، على عكس عنتره الأكثر تواضعا إلى حد بعيد. وعلى غير توقع، يظهر شاب أمرد ممتطيا صهوة جواد، متحليا بشرا، فإذا أن يسلمه عمه أو أن يارزه مدافعا عن نفسه. وقبيل بشر التحدى، ولكن المعركة غير متكافئة، إذ إنه مضطر لأنه يقاتل مترجلا - (استنتاجا مما علمناه من قبل من أنه قد حطم قوائم فرسه!) - فى مواجهة خصمه الممتطى صهوة الجواد. وهكذا تنهال عليه الهجمات الموجعة من الشاب ولا يستطيع أن يقهره. ويستغل الأخير الوضع المتميز الذى يتمتع به مرة بعد أخرى فى إذلال بشر على ساحة القتال. وعندما يخبرنا المؤلف أن الشاب «استطاع أن يسدد إلى بشر عشرين ضربة فى منطقة الكلتيين»^(٣٨)، فإن التفسير الوحيد لذلك هو أن بشرا قد حاول مرارا أن يفر على أعقابها، الأمر الذى يمثل دلالة شائعة على الجبن فى التراث الملحمى. وفى النهاية، يوافق بشر على تسليم عمه (بينما كان ينبغي أن يفتديه بحياته طبقا للعرف العربى، والمثل البطولية، والأصول السامية للسلوك)، ليكتشف أن هذا الشاب هو ابنه (اليافع!) من الجارية التى تزوجها بالأمس فقط.

ويقسم بشر بعد أن لقي الهزيمة والإذلال على يد ابن له سليل العار، «يقسم ألا يمتطى أبدا صهوة جواد أو يقرن بامرأة فاضلة»^(٤٠). وبعد نبذ حياة الفروسية يزوج ابنة عمه وخطيبته لابنه.

بعبارة أكثر إيجازا، لدينا هنا رجل منبوذ يقدم على زواج مشين من أسيرة يشتبهها لجمال جسدها. وهذه الزوجة لديها تطلعات اجتماعية، وتحت زوجها على أن

لا تظهر فيها. ويحتمل أن تكون قد أضيفت إلى المجموعة في مرحلة متأخرة من إعدادها، وألا تكون من تأليف الهمداني. غير أن هذا الاحتمال ذو أهمية ثانوية بالنسبة لأغراض بحثنا، لأنه يمكننا أن ننظر إلى المقامات في جملة باعتبارها عملاً مفتوح النهاية مشابهاً في نظامه لـ (ألف ليلة وليلة)، أو للسيرة التي يمكن إضافة أحداث أو قصص جديدة إليها حسب الرغبة، طالما أن هذه القصص تتوافق مع المعنى العام للعمل^(٤٣).

وتوجد بالإضافة إلى ذلك تعارضات نوعية أخرى بين المقامة والسيرة: ففي المقامة «الغزابة»، نجد مشهداً من نمط السيرة مكرراً تكررًا يكاد يكون حرفياً في المقامة «الملوكية». في كلا النصين يسافر عيسى عبر الصحراء حيث يقابل فارساً ملثماً بغموض:

إذ عن لي راكب تام الآلات. يوم الأثلاث.
بطوى إلى منشور الفلوات. فأخذني منه ما
يأخذ الأعزل من شاكي السلاح لكنى
تجلت^(٤٤).

هذه المواجهة تشبه بالضبط النمط الذي نجده في سيرة عنترة، مع الفارق المهم وهو أن تقنية القص المستخدم في السيرة الذي يقوم على استخدام ضمير الغائب في القص، لا يفصح عن التناقض بين الخوف الباطني والهدوء الظاهري، وهو ما ينكشف جلياً هنا بالاستخدام المتمكن لأسلوب ضمير الأنا المتكلم أو الاعتراف^(٤٥). وسؤاله عن هويته، يتجنب الفارس الغامض الإفصاح عن اسمه، بعكس الشخصيات البطولية، التي عادة ما تعرف الآخرين بهويتها. وبدلاً من ذلك يقول مرواغ: «أجوب جبوب البلاد. حتى أقع على جفنة جواده»^(٤٦). وبمعكس عنترة الفارس الجوال النافع الصيت من بني عيس، فإن الإسكندري، ذلك الرجل الجريء (الذي، كما لا بد أن نذكر، يدعي لنفسه أصلاً

قائلة قبل أن يعرف أي منهما شخصية الآخر^(٤٧). غير أن الاختلاف في المعالجة بين الملحمة الفارسية والمقامة التي نحن بصددتها اختلاف جلي.

ففي النسخة الفارسية نجد مواجهة يدفع القدر فيها بالثنين من الأبطال العظام، كل منهما زعيم لقومه، للصراع، وتكون نتيجة هذا الصراع الموت للأسوأ غير المقصود لابن بيد أبيه. أما في المقامة «البشرية» فنشهد ابناً جباناً وأباً جباناً مجتمعاً مواجهة هزلية يتعرض فيها الأب للجلد والإذلال بيد ابن يعرف شخصيته. وفي النهاية يضطر الأب أن يركع أمام معذبه كي يتجو بجلده.

كذلك، فإن الاختلافات بين «البشرية» و«سيرة عنترة» بينة: ففي الثانية نجد الابن الذي أنجبته زوجة وضيفة (ظاهرياً) بين رجل عربي حر وأمة زنجية (وهي في الحقيقة أميرة) يضطر أن يثبت جدارته مرة بعد أخرى برغم كل التحيزات. وعلى ذلك فإن «سيرة عنترة» تتحدى عن رجل من نسل نبيل تسببت تصارييف القدر في الحط من منزلته، ويتمكن من استرداد شرفه معتمداً على جدارته وحدها. أما في «البشرية» فنجد بدلاً من ذلك نموذجاً لرجل بلا تاريخ على أي نحو، تسوقه أفعاله الوضيعة إلى جلب العار على نفسه بل نقله أيضاً إلى ابن له لا يقل عنه وضاعة. لقد ورث عنترة النسل النبيل (النسب)، واستطاع الإبقاء عليه بأفعاله النبيلة (الحسب)، فتحققت له بذلك السمعة الحسنة (الشرف). أما بشر فهو ليس من ذوى «النسب» ولا يكتسب أي «حسب»، وينقل إرثاً من الخزي «العار» لابن هو نموذج مكرر من أبيه الوضيعة. إن المسار الأخلاقي لعنترة مسار صاعد، بينما مسار بشر ينحدر إلى هاوية العار.

وتعد المقامة «البشرية» من النمط الشاذ؛ من حيث إنها لا تتبع قواعد البنية الهروبية Propopian morphology المبينة فيما سبق. كما أن شخصية الإسكندري

أن يتخلى عن المبادئ الأخلاقية المتوارثة من الماضي، وأن يعتق من الخلد والرياء. ولأن عددا كبيرا من المقامات تحكى، متبعة شكل الحديث، عن المواجهة بين معلم حاد الذكاء يقوم بتعليم هذا المبدأ الزائف، وتلميذ ساذج يقبله دون مناقشة، فباستطاعتنا أن نستخلص من ذلك أن عمل الهمذاني يعد، على الأقل على أحد المستويات، محاكاة ساخرة لأنواع معينة من الأدب النبيل التي كانت موجودة في الآداب العربية، مثل الحديث والسيرة والشعر الغنائي^(٥١).

٣ - من الهجاء إلى السخرية

الهجاء غرض أدبي^(٥٢). وقد ميز جيلبرت هايت، Gilbert Hight، في معالجته الرائعة له^(٥٣)، بين الكاتب الهجائي المتشائم كاره البشر الذي يؤمن بأن الشر ضارب جذوره في طبيعة الإنسان ولا سبيل إلى البره منه^(٥٤)، وبين المتفائل الذي يعتقد أن الشر ليس بالضرورة متأصلا في البشرية، وأن من الممكن استئصاله^(٥٥). وهو يؤكد أن «المتفائل يكتب ليدلوى، والمتشائم يكتب ليعاقب»^(٥٦). والكاتب الهجائي الميَّض للبشرية لابد بالضرورة أن يتخذ موقفا خيرا إذا كان عليه أن يسلط هجاءه بشكل فعال ضد الرذائل التي يلاحظها في المجتمع. وإسماعنا في المغالاة، يمكننا أن نتخيل مثل هذا الكاتب الهجائي وقد نصَّب نفسه مثالا للصبوب الخالص يهاجم ما يراه رذيلة خالصة. وإذا سلمنا بأنه لا يوجد في الحياة شيء خالص، فإن مثل هذا الكاتب الهجائي لابد أن يصطدم سريعا بمشاكل تتعلق بمصداقه: «كيف يتألى لك يا من ترمي الآخرين بالشر إلى أقصى حد، أن تكون محقا إلى أقصى حد؟». وقد ينتهي الأمر بالقارئ للتشكك إلى التساؤل: «من الذي نصبك لتحكم على الآخرين وفقا لمعاييرك الأخلاقية الخاصة؟». من الواضح أن مثل هذا الهجاء المتطرف غير فعال، لأنه يدفعنا إلى التشكك في مصداق الكاتب ودوافعه الخفية.

عيسيا هو الآخر، ينكشف في النهاية وتعرف شخصيته الحقيقية: مرتزق شرير (طفيلي) ! وأثناء توبيخه يخرج عيسى كل ما في جعبته من إهانات لرجوله:

«توشحت أبا الفتح
بهذا السيف مختالا
فما تصنع بالسيف
إذا لم تك قالا
فصنع ما أنت حكيت
به سيفك خلخالاً»^(٥٧).

ولا يجد عند التشرد ردا على هذا الكلام، فهو إذن قد خنع وقبل الإذلال.

باختصار، فإن الفكرة العامة التي عبر عنها الإسكندري في المقامة الأولى من المجموعة هي أن العصر البطولي قد انقضى، واليوم فإن الناس الأدنى منزلة، الذين يظلمهم القدر، يضطرون إلى أن يحيا حياة مهينة، معتمدين على دهائهم. وهذا الاعتقاد قد صور اعتمادا على التعارض بين أصحاب الشعر الغنائي البطولي، من النمط الكلاسيكي فيما قبل الإسلام، وشعراء اليوم الأدنى منزلة، الذين ينزعون إلى التضحية بمبادئهم على مذبح النفعية لكي يكتب لهم البقاء في الدنيا. تلك هي الفلسفة التي يدافع عنها التشرد، فيصبح بذلك «جنا ذا قضية»، كما أطلق عليه كلوديو جيلان بحصافة^(٥٨).

وفي المقامة الأخيرة، تلقى هذه الأفكار نفسها التي تعرض من خلال مجرى حياة بطل مزعوم، يكشف بوضوح، وفي كل خطوة من مسيرته، أنه وضع أساسا. وهذه المقامة محاكاة ساخرة Parody لشرار العرب والفرس من الملاحم البطولية والقصص الرومانسية. وهكذا فإن المقولة التي يفتتح بها الشخصيات الكتاب ويختتمونه، ويردونها مرارا وتكرارا في كل صفحاته، مقولة ثابتة: «كي ينجح المرء في هذه الحياة فإنه يحق له

وبعد هذا الخطاب الهجائي العنيف ضد الرجل الشرير في نظره، يتبين لنا أن محدث عيسى ليس سوى الإسكندري الذي يوجد في كل مكان. وهو نفسه وغد لذلك فهو ليس في وضع يسمح له بأن يدين نقائص الآخرين. وهكذا يجتث خطاب الإسكندري ضد السنن المنافق من أساسه، وتبطل فاعليته، وبعد مشهد التعرف، يعلن الإسكندري أنه عازم على السفر في رحلة حج إلى الكعبة. ويتجهج عيسى عند سماعه ذلك، إذ إنه مسافر إلى الكعبة هو الآخر، ويتطلع إلى رفقة ملائمة لمزاجه من شخص يمكنه أن يفيد من معرفته الأدبية. لكن ابتهاجه لا يلبث أن يزول حين يوضح الإسكندري أنه مسافر إلى «كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج». ليست سوى بلاط خلسف بن أحمد أمير سجستان، التي يقصدها الإسكندري ليحرب حظه هناك.

وهكذا نجد متشرداً سيئ السمعة وطفيلياً معروفاً يتهم أحد المسلمين بالنفاق الدينى، في حين أنه هو نفسه ليس بريئاً من الهرطقة، (زد على ذلك أن المشهد يجري في مسجد). مع ذلك فنصير السخرية هنا أكثر تعقيداً، ذلك أن خلف كان شخصية تاريخية، وكان راعياً للفنون التي يبدو أن الهمداني قد خصص لها بعض مقاماته،^(١٣) ولكنه في الوقت نفسه كان رجلاً ذاع اسمه على مر الأجيال باعتباره مثالا للقسوة البالغة^(١٤). والمؤلف حين يجعل مدح الراعى الملكى يجرى على ألسنة المتشردين والمنافقين النافهين فإنه يظهر التناقض بين نبالة هذا الراعى ومنابعه، وبين الرياء اللاذع، والادعاءات الراققة من جانب المتشردين.

وفي الوقت نفسه، فالسخرية سيف ذو حدين، لأنه حين يوحى بأن شخصاً في نيل خلف يمكن أن يقبل بأن يحيط به المنافقون والمتملقون يشير في أذهاننا تساؤلات مقلقة حول حقيقة مناقب الأمير القوى^(١٥). وهكذا يدعونا المؤلف عن طريق التهكم المعقد إلى أن

عند هذه النقطة، يأتي دور السخرية التي لا تعتبر غرضاً أدبياً وإنما وسيلة بلاغية - إذ يقول الشخص غير ما يؤمن به؛ وعادة ما يكون نقيضه - ويمكن أن تكون ذات عون كبير للكاتب الهجائي. إن عنصر السخرية في فن المقامة، في آخر الأمر، هو ما جعل منها تلك الأداة القوية للنقد الشخصي والاجتماعي.

وقد أشار ريجي بلاشير Régis Blachère في مقالة له عن الهمداني إلى مقاماته باعتبارها عملاً «تم فيه تطوير هجاء السلوك، وهو نادر في الأدب العربى» (٢) بإدخال السخرية اللاذعة^(٦).

والواقع أن هناك اتجاهًا عامًا إلى الهجاء في التراث القصصى المعارض - المبطله Anti-heroic. وقد أشار الدارسون الكلاسيكيون إلى وجود عناصر من الهجاء في الرواية الرومانية^(٧)، في حين نجد مارسيل باتايون Marcel Bataillon يصف «لازابيلو دى تورموز» بأنها «كتاب صغير من الهجاء الممتح»^(٨). وقد بدأ دارسو العصور الكلاسيكية والرومانى، منذ فترة أحدث، يعيدون تقييم الطبيعة الهجائية لرواية البيكاريسك، واستطاعوا الكشف عن مستويات من السخرية بلغت درجة كبيرة من التعقيد مما جعلها تظل كامنّة دون أن يلحظها أى من الدارسين في الأجيال السابقة^(٩).

وشبيه بذلك ما نجده في المقامة التيسابورية؛ فقد وجد عيسى نفسه يصلى في المسجد الخلى ذات يوم الجمعة، وفجأةً يبصر رجلاً يرتدى الزى السننى^(١٠)، ويلتفت عيسى إلى جاره في الصلاة يسأله عن يكون هذا السننى. وينطلق لسان الجار يسيل جارف من الاتهامات ضد الرجل، «لأنا نفاقه الدينى»؛ وقد لبس دينته وخلع دينته وسوى طيلسانه. وحرف يده ولسانه وقصر سياله. وأطال حباله. وأبدى شقاشقه. وغطى مخارقه وبيض لحيته. وسود صحيفته^(١١).

هناك تناقض منطقي صارخ في عبارة عيسى المذكورة آنفاً. لأنه من غير الممكن أن «يصدم شخص لرأى» سكير (نعرف أيضاً أنه محال ومتناقض دينياً)، عندما يكون هذا الشخص نفسه من شاربى الخمر، برغم محاولة مدارة هذه الفعلة بالوقوف في الصف الأمامي في الصلاة العامة؛ وعندما لا يتورع للشخص نفسه عن الاستمتاع بأسبوع آخر من العريضة في حانة مع ذلك السكير الذى صدم لرؤيته.

عند هذه النقطة يحق لنا أن نسأل: كيف يمكن الاستدلال على أن السخريه مقصودة لذاتها في المقامة؟ ألا يمكن أن يكون المؤلف قد قصد المعنى الحرفي؟ أعتقد أن الرد على هذا الاعتراض واضح؛ فأولاً يجب علينا ألا نخلط بين قناعات المؤلف وقناعات شخصياته. وثانياً، إن قناعات الشخصيات قائمة على ادعاءات زائفة تؤدي إلى علاقات جوفاء، وحيوات بلا معنى، بل إلى العقاب. وفوق كل شيء فإن الحجج والتبريرات التي تسوقها الشخصيات مفعمة بالتناقضات المنطقية والمعنوية. وهذه علامة مؤكدة أننا بصدد عمل ساخر. وباعتبار آخر، فإن المؤلف قد استطاع بيراعة، دون إداة مباشرة لطريقة معينة في السلوك، ودون وعظ، أن يدفع بنا إلى وضع نجد أنفسنا فيه مهينين لإداة التصرفات ورفض الأخلاقيات المعيبة لشخصياته الساحرة والفاصلة في أن. وبلاستخدام البارع لأسلوب السخريه، قادنا إلى أن نكره النفاق دون أن يطلب منا ذلك صراحة، وإنما عرض أمامنا بدلا من ذلك، تصرفات جماعة من المنافقين، وترك لنا استخلاص النتائج بأنفسنا. وبهذه الطريقة، نجح الهملاني، بوصفه كاتباً هجائياً، في إثارة مسخطينا على الرذيلة مع تحويل مشكلة المصداق إلى شخصياته بدلا منه.

وعندما نصل إلى هذه النقطة في قراءتنا للمقامات، تنبئ الأهمية التي يحتلها الضحك فيها. وباعتبار «هايت»:

ننظر إلى المجتمع بأكمله، من حكامه إلى المحكومين، نظرة متشككة.

وهناك مثال آخر غير صحيح للتهمك (من بين الكثير) في المقامة «الخمرية»؛ حيث يتذكر عيسى حادثاً وقع له في شبابه، ذلك أنه كان في حفل شراب مع رفاهه المرحين، ونفذ ما لديهم من خمر في وقت حرج أثناء الليل؛ فقصدها تحت ستار الظلام حانة ليجلبوا مزيداً من الخمر. وفي الطريق يفضحهم نداء المؤذن لصلاة الفجر^(١٧)، فيضطرون مكرهين أن يظهرُوا في المسجد المحلي، ولو من قبيل الاستعراض. وتقف جماعة السكارى المترنحين في الصف الأول للصلاة وراء الإمام، حيث يمكن للجميع رؤيتهم^(١٨). وإذا يشتم الإمام رائحة الخمر المنبعثة من ناحيتهم، يعرض حشد المصلين ضد هؤلاء السكارى، فيضربونهم ضرباً مبرحاً. ويتمكنون من الفرار في النهاية، وعندما يستفسرون عما يكون هذا الإمام الذي تسبب في إلحاق الخزي بهم، يعلمون لدعشتهم أنه الإسكندري. وفي الليلة التالية يتوجه أصحاب الذين لا سبيل إلى تقويمهم إلى إحدى الحانات. وهناك يجدون الإمام الإسكندري (الذي أخذ يتعلق فتاة الحانة مدعياً أنه من أصل نبيل)، يعب الخمر ويقول شعراً تشاؤمياً مدافعاً عن هيئته البائسة. وينهى عيسى قصته بهذا الاعتراف:

«فاستعذت بالله من مثل حاله (= صدمت لمرأته...). وعجبت لقعود الرزق عن أمثاله. وطيناً معه أسبوعاً ذلك ورحلنا عنه»^(١٩).

مرة أخرى تنهار الصورة الهجائية للإمام المعجوز الذي يعب الخمر لأن راسمها هو الآخر سكير وملتبس بالقدر نفسه، وإن كان أكثر شباباً. وهنا أيضاً يجرى تصوير المجتمع كله، من المصلين إلى أئمتهم في الصلاة، على أنه مجتمِع فاسد.

يبدو من وجهة نظر عيسى الساذج. وهكذا فإن المقامات تضلل القارئ الغفل، فينظر بعين العطف إلى تصرفات هي محل تساؤل من الناحية الأخلاقية، ويستدرج مثل هذا القارئ إلى الاعتقاد المرضي بأن الإثم سلوك مقبول، بل يستحق الإعجاب، لأن هذه هي الطريقة التي ينظر بها عيسى إلى الأمور. وفي الوقت نفسه، هناك الكثير من التناقضات المنطقية بين ما تقوله الشخصيات وما تفعله على أرض الواقع، بما يكفي لتحذير القارئ الأكثر حصافة وتنبهه إلى أنه يتعامل مع عمل ساخر من نوع بالغ التعقيد، وأن وجهة نظر عيسى ليست هي أبدا وجهة نظر المؤلف. وإن لم نوافق على هذا الاستنتاج، فلن يكون لدينا بديل سوى التوافق مع فلسفة الإسكندري المتشائمة، وبهذا نكون قد اعترفنا بأننا منافقون نحن أيضا. وهكذا فإن القارئ المنافق، وحده، هو الذي يمكن أن يسقط في الفخ البارع المعد له^(٢١).

وبالتالي يفترض مما سبق وجود قناعة لدى المؤلف بأن القراء ينقسمون إلى فئات مختلفة فكريا، يمكن لكل فئة أن تتوصل إلى الحقيقة وفقا لفلسفتها الخاصة فقط، وهو الافتراض الذي ساد العصور الوسطى للإسلام.

هذا النوع الخاص من التهكم نجده في أعماله كل من الحريري^(٢٢) والحريري^(٢٣) كما يظهر كذلك في (كتاب الحب الجميل) حيث يطرح كبير كهنة هيتا Hita الشهواني نظرية تضارع في تناقضاتها نظريات المتشردين الساميين الذين سبقوه. ففي الجزء الأول من هذا العمل نجد المتحدث، محاكيا «الكهنة» Ecclesiastes، يعلن بشكل محدد:

«كما يقول سليمان، والحق يقول، «كل ما في هذا العالم باطل»؛ كل شيء يتلاشى، وينقضي مع مرور الزمن؛ كل شيء عبث فيما عدا محبة الله»^(٢٤).

«لأن الهجاء يتضمن دائما أمرا من الضحك، رغم أنه قد يكون مرء فقد كان ولا يزال من الصعوبة بمكان إخراج عمل هجوى ضد أدولف هتلر»^(٢٥).

والواقع أن الهمزاتى قد نجح في أن يجعلنا نضحك من المزاعم السخيفة، والادعاءات الزائفة من جانب شخصياته، ضامنا لنا أى قارئ ذكى لن يرغب في مطابقة قيم هذه الشخصيات بقيمه الخاصة. باختصار، لقد وضعنا المؤلف في موقف يجب علينا فيه أن نرفض حجج أبطاله إذا كنا نود المحافظة على الحد الأدنى من احترامنا لأنفسنا. وفي التحليل النهائي، يتبين لنا أن المقصود بالتهكم في المقامة «النيسابورية» ليس هو السنى المنافق، ولكنه الإسكندري الذى يتهكم عليه، وعيسى الغفل، فهذان حقا هما اللذان يستحقان اللوم فى القصة.

فوق ذلك، فإن الرواية عيسى يجرى تصويره، بشكل عام، باعتباره مراقبا أو باعتباره الغفل الذى يخضع بهيل الإسكندري، التى يستهجنها هو نفسه أحيانا (ولكن دون حزم). ففي المقامة «الخمرية» نجد عيسى وصحبه يستمتعون بإقامتهم فى الحانة مع الإمام. وفي المقامة «البغدادية» نجد أن عيسى وحده هو الذى يقوم بخناخ رجل رغبى ساذج ليدفع له ثمن طعامه، دون أن يظهر الإسكندري فى القصة على الإطلاق. وفي المقامة «الوصلية» يقع عيسى والإسكندري ضحية فى أول الأمر، ثم يدنون من إحدى القرى وهما فى حالة العوز التام. وهنا نجد أن عيسى وليس الإسكندري هو الذى يبدأ أول عمليتين من أعمال الخداع (يخيب كلاهما!)، إذ يسأل رفيقه: «أين نحن من الحيلة؟»^(٢٦). وبهذا، يتبين لنا أن التلميذ، الذى لا يفضل معلمه أخلاقيا، يميل إلى التعاطف معه، وتتقل عدوى هذا الإعجاب منه إلى القارئ الغفل الذى، رغم كل شيء، يفهم شخصية الإسكندري مبدئيا وفقا للصورة المنمقة كما

وهكذا فإن شخصية جوان روى تفهم فى إطار مشابه لأبطال قصص المقامات: إنه يدرك الحقيقة، ومع ذلك يحرفها عمداً (٢٧).

والتشابه بين المقامة، بوصفها جنساً أدبياً، وكتاب الحب الجميل) يقوم على استخلام السخرية فى تقديم شخصية نرفض تماماً حججها المتناقضة. التقنية فيها مشابهة للتقنية المستخدمة فى (القصائد الرعوية Jdyflo) لثيوقراطس، و(فن الهوى) لأوفيد، و(حكايات كنتبرى) لتشوسر، وأعمال أخرى كثيرة تعلمنا عن طريق المثال العكسى، سواء فى اللغة العربية أو فى لغات أخرى. لذلك فليست هناك حاجة كبيرة للبحث عن صلة وراثية بين الأدب العربى و(كتاب الحب الجميل) على هذا المستوى.

٤- المفارقة الإلهية

اعتاد الإسكندري أن يزر أفعاله الاحتمالية بحجة أن فقره هو الذى يضطره إلى خداع إخوانه من البشر. مع ذلك، فلا بد أن نذكر أنه فى حالات معينة يتضح أن فقره المزعوم ما هو إلا حيلة لإثارة شفقة ضحاياه السذج، وبالتالي إقناعهم بالتخلى عما يمتلكون^(٢٨). والواقع أن الإسكندري يستغل النظرة الخيرة التقليدية للإسلام إلى التسولين. ويعبر كليفسورد لـ. بوزورث Clifford E. Bosworth عن ذلك بقوله:

«كانت هناك حالة دينية تخطط بالتصدق، وامتدت على نحو ما إلى الشحاذة نفسها؛ لأنه يمكن القول بأن السؤال من جانب الشحاذين قد سهل للمؤمن أن يتصدق:

وفى حديث للنبي رواه مالك بن أنس فى مؤتة يحض المؤمنین على أن يعطوا السائل حتى لو جاءهم على ظهر حصان.

وبعد أن يكون المتحدث المتقلب قد أثبت بهذه معرفته بالمبادئ الصحيحة، ينتقل إلى موضوع النساء، ويضيف بعد ثلاثة مقاطع شعرية:

«بئى لأكون فظاً ومغفلاً إذا ما تفوهت بكلمة دنيئة عن امرأة نبيلة، لأن المرأة المثيرة الفاتنة الودود تضم فى حناياها كل الخير فى العالم وكل مسرته».

وبعد سلسلة طويلة من المحاولات الفاشلة لإغواء مثل أولئك النسوة «يفوز»^(٢٩) جوان روى أخيراً براهبة تدعى دونا جاروكا Dóna Garoca تقع فى غرامة (المقطع الشعرى ١٥٠٢)، ولكنه يضيف بمرارة بعد أربعة مقاطع أخرى:

«كان قبرى أنه بعد انقضاء شهرين، ماتت السيدة الحبيبة، وأثقلت الهوم كاهلى مرة أخرى، فما أجدر الموت بجميع الأخياء وجميع من سوف يولدون، فليرحمها الله ويغفر لنا خطايانا»^(٣٠).

وتشكل الفقرات السابقة قياساً منطقياً كاملاً:

- ١- كل ما فى هذا العالم باطل.
- ٢- كل الخير فى هذا العالم يكمن فى المرأة.
- لذلك،
- ٣- ففى المرأة يكمن الباطل.

والحقيقة الثالثة، مع ذلك، قد فاتت جوان روى، الذى يفشل فى أن يتعلم من أخطائه المتكررة. ولكنها بدلا من ذلك تصلنا من خلال قصة دونا جاروكا، المرأة التى يفوز بها ثم لا يلبث أن يفقدها، وبينما يندب جوان روى Juan Ruiz خسارته فيها فى البداية، ثم يواصل مجرى حياته فى مجال إغواء النساء، فإنه يتركنا نتواصل دون عون منه، إلى حقيقة أن كل ما فى هذا العالم إنما هو باطل فى الواقع.

ولذلك فقد كان التهرب من التصديق أمراً غير مقبول مهما كانت حجته^(٣٢).

وإذا كان الشحاذ يؤدي وظيفة اجتماعية ودينية في العصور الوسيطة للإسلام بتمكينه الموسرين من أداء فريضة التصديق، فيربحون الجزاء الحسن في الجنة، فإن هذه العملية لم تكن تخلو من قدر من الضغط. ويشير بوزورث أيضاً إلى أنه:

«مع ذلك، فإن الحديث النبوي يستلزم بشدة التسول الصفيق. فيقول البخاري ومسلم إن الشحاذ سوف يمثل أمام الله يوم القيامة وقد بدأ وجهه كقطعة لحم نئ. وهناك حديث يكثر ترديده ويقول:

«لئن احتطب أحدكم حزمة على ظهره خير من أن يسأل الناس أعطوه أو منعوه».

ويذكر البخاري الآية ٢٧٣/٢٧٤ من القرآن الكريم:

«للفقراء الذين أحصروا في سبيل الله لا يستطيعون ضرباً في الأرض، يحسبهم الجاهل أغنياء من التعسف، تعرفهم بسماعهم. لا يسألون الناس إلحافاً».

ثم يواصل سرده للحديث الذي يبين أن الله يبغض أسورا ثلاثة: التسمية، والإسراف، والإلحاف في السؤال^(٣٣).

وفي ضوء النظرة الدينية السابق شرحها، التي تستهجن السائل الذي لديه ما يكفيه؛ لا يكون هناك شك كبير في أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندري باعتباره محتالاً. وتثير هذه الحقيقة قضية حاسمة فيما يتعلق بتفسير المقامات في مجملها، وهي هل تمكس القرارات التي تقدمها الشخصية النظرة الأخلاقية

للمؤلف أم لا. فمن الملاحظ أن الإسكندري يتخذ دائماً من فساد العصر ذريعة لفساده هو. ويعني هذا ضمناً أن الإسكندري يصيح، عن طريق عملية تعد مفارقة، مثلاً فردياً للفساد العام الذي يشكو منه. إن العصر الذهبي الذي كان فيه الشعراء من أمثال امرئ القيس وعنترة ينطقون بالحقيقة، والمهازيون يزودون عن الحق، قد حل محله عصر حديدي يستطيع فيه أمثال الإسكندري أن يزدهروا ولكن على حساب مبادئهم. ويسمح لهم بالتوافق باتخاذ مواقف جبانة وذليلة... أو هكذا يتحمل بطل المقامات. ولكن الإسكندري، مثل نظيره إنكوليوس في رواية بروترياس، ومثل لوسيوس الأحق، إنما هو صاحب بلاغة؛ إنه تاج النظام التعليمي في عصره، لم يدرب على البحث عن شكل موضوعي للحقيقة وتأكيده، وإنما على إقناع الآخرين بأن رؤيته للحقيقة هي الصحيحة. إنه ليس مجرد شخص عالى الثقافة؛ ولكنه يهر مستمعيه الأقل براعة بما يظنون أنه تألق في مواهبه والتوسع في معرفته. إنه وسطهم مثل الأعور في بلد من العميان. كذلك فهو لا يعتبر رجلاً متوسط التعليم، بل عالماً وكاتباً فذاً. وبداية من المقامة الأولى، اعتبر أمراً مسلماً أن الإسكندري يمتلك المعرفة الضرورية للتمييز بين الصواب والخطأ. ويجب أن ينبهنا ذلك إلى أن المؤلف قد قصد أن يمالج التناقض بين ما يطبقه وما يحظ به، معالجة ساخرة.

الإسكندري يرى أن الشقاء الإنساني نتيجة مباشرة لظلم القدر، إذ كلما ساءت أحواله، ينشئ تحت ضربات القدر. وبهذا، فهو يؤمن بالجبرية (determinist) على نحو ما. وهذه الملاحظة المتعلقة بشخصيته تثير قضية أخرى محورية في العمل كله، وهي قضية مسؤولية الإنسان عن الخير والشر، وأخيراً المفارقة بين الجبرية (القضاء والقدر) Predestination وحرية الإرادة. ما الآراء التي كانت سائدة حول هذا الموضوع في عصر المؤلف، وكيف تطورت هذه الآراء داخل المجتمع الإسلامي؟

على مسألة قوة الإنسان ومقدرته على الاكتساب والقيام بالفعل. ولم يلبث المفكرون الأكثر حصافة أن تبنوا أن هذه القوة ليست بدينية، ولكنها نابعة من الإرادة. وقد عارض الأشعري نفسه مبدأ المعتزلة بحجة أن القدرة على الفعل هي قدرة على القيام بفعل بذاته وليس عكسه. علاوة على ذلك، فقد أكد أن القدرة توجد فقط في لحظة القيام بالفعل لا قبل ولا بعد. وأخيراً، زعم أن هذه القدرة قد أوجدها الله وليس الإنسان. باختصار، كان موقفه موقف نصير عنيد للجبرية^(٧).

وخلال النصف الثاني من القرن العاشر، عصر ازدهار الهمذاني، حدث تحول طفيف عن الموقف الجبري للأشعرية وعودة إلى موقف المعتزلة^(٨). وفي عصر الباقلائي^(٩) (١٠١٣. ت)، كانت المناقشات التقليدية حول الفقه الديني تبدأ عادة بشرح الفرق بين الفعل الاختياري والفعل الجبري^(١٠). وقد عالج الشيعة هذه المسألة أيضاً، ومن أشهر فقهاءهم هشام بن الحكم، أحد أعضاء طائفة «الرافدية» الذي ساعد في وضع الأساس الفكري للإمامة الشيعية. وقد عاش من أواخر القرن الثامن حتى عام ٨٢٥ قه^(١١). ومجد بين ثلثا أفكاره عن أفعال الإنسان واكتسابها التي نورد موجزا لها فيما يلي؛ تأييداً، في بعض المواضع، لحرية الاختيار:

«يمتد هشام بن الحكم أن أفعال الإنسان هي من خلق الله. وينسب جمعهم بين حرب إلى هشام بن الحكم قوله إن أفعال الإنسان «اختيار له» من ناحية «اضطرار» من ناحية أخرى؛ فهي اختياره من حيث إنه «أرادها» و«اكتسبها». وهي جبر من حيث إنها لا تخرج منه إلا عندما ينشأ السبب للموجب»^(١٢).

ويقول وات: يرغم أن استخلام تعبير «اكتسب» يتفق مع المصطلح الذي استخدمه فقهاء الدين من

يقول و. مونتجومري وات W. Montgomery Watt إن مبدأ الإرادة الحرة، منذ ظهور هذا المبدأ لأول مرة في الإسلام، كان على الدوام مرتبطاً بفكرة أن الله هو الحق^(١٣)، وأن العقاب الإلهي للشخص الذي يرتكب إثماً أجبره الله نفسه على اقترافه أمر ينطوي على ظلم إلهي، ولذلك فقد أكدت مدرسة المعتزلة في الفكر الديني أن صيانة مبدأ العدالة الإلهية يتطلب بالضرورة ضمان حرية الاختيار للإنسان ومسؤوليته. وبناء على هذا، فقد اعتقد المعتزلة أيضاً «بمعجزه» الإله عن فعل الشر، واعتبروا الإنسان حر الإرادة، وبالتالي أعلنوا أن الله «غير قادر» على معرفة «أحداث المستقبل»، وفي الوقت نفسه فإن حرية الإنسان في اختيار طريق الخير أو طريق الشر تستتبع «حمية» العقاب الإلهي للشر ومكافأة الخير دون النظر إلى الظروف المحيطة كالسببية، وذلك وفقاً لمبدأ العدل الإلهي.

غير أن هذه الحدود التي وضعها المعتزلة لقدرة الله اصطدمت رأساً بالانحياز القوي للقرآن الذي يؤكد القدرة الإلهية المطلقة. وقد أحدث ذلك رد فعل لحركة الإرادة الحرة، تزعمه الأشعري الذي كان من دعاة النظرية القدرية (الجبر). ولقد صاغ الأشعري مجموعة مبادئ أعلنت قصور العقل البشري وعجزه عن أن يقرر ما قد يصنعه الله وما قد لا يصنعه. ووفقاً لهذه النظرية، يستطيع الله، إن شاء، أن يفر للشرير أو يعاقب الخير. فالعدل في نظر الأشعري منشأ بشري لا ينطبق على العظمة السامية لله، خالقه.

أدت المجادلات بين هذين المعسكرين إلى محاولات للتقريب بين وجهتي النظر، قامت على إحياء الفكرة القديمة عن «الكسب» أو «الاكتساب»؛ ف قيل إن الله يخلق أعمال الإنسان (وهي جبرية إلى حد بعيد) ولكن الإنسان «يكتسبها» (وهو ما يتيح المجال للإرادة الحرة)^(١٤). وفي عصر الأشعري (٨٧٣ - ٩٣٥) ركز فقهاء الدين

نعود فنؤجز ما سبق ونقول إنه بينما اتبع المذهب السنّي في الإسلام رأى الأنسعى في الإيمان بفكرة القدرة المطلقة لإله يعيده بشر أعمالهم مقدرة سلفا، فقد سار الشيعة في طريق المعتزلة في تأكيدهم أن العدل الإلهي تصحبه إرادة حرة للإنسان.

من هنا فإن آراء الهمذاني الدينية تصبح وليقة الصلة بتفسيرنا لمقاماته. ويقول ر. بلاشير R. Blachère: إن الهمذاني:

«قد ظل على ما يبدو مخلصا للمذهب الشيعي طوال القسم الأعظم من حياته (...). وقد توفي ولم يكذب يبلغ الأربعين؛ وقبل وفاته بفترة قصيرة اعتنق المذهب السنّي»^(١٥).

ولا يذكر بلاشير أى مصدر لتوكيده المثير هذا. وفي دراسة أخرى يقول، معتمدا على الثعالبي، إنه في وقت ما بين عام ٩٨٩ و٩٢٢، ترك الهمذاني بلاط صاحب بن عباد في (بويد) Buyid وأتى إلى جرجان حيث أخذ يتردد على الجماعات الإسماعيلية، وتأثر كثيرا بهذه الطوائف من الشيعة^(١٦). لكن السير العربية في العصور الوسيطة، مثل نظائرها الإغريقية، كثيرا ما كانت تحرف لشرح الوقائع التي ليس لها تعليل آخر. وكان يساح لكاتب السيرة أن يختلق الوقائع في حدود معينة، طالما بقيت الصورة النهائية على قدر من التماسك.

من حسن حظنا أن عددا كبيرا من رسائل الهمذاني الخاصة قد حفظت وتم نشرها في طبعة لا بأس بها ولو أنها غير نقدية^(١٧). وإذا ما وضعنا في اعتبارنا أن هذه الرسائل لم يكن المراد لها أن توضع تحت الفحص العام، نستطيع أن نثق ثقة كبيرة في أنها تعكس آراء كاتبها الشخصية بطريقة أقل تحريفا مما تحمله المقامات الخيالية المقدسة. ومن هنا تبرز أهمية المقارنة بين آراء معينة عبر عنها الكاتب في كل من الرسائل والمقامات.

السنية، فيبدو أن هشام هو الذي ابتكر كلمتي «اختيار» واضطراره للتعبير عن أفكار يرمز لها في الفقه السنّي بالمرادفين الأكثر شيوعا «قدر» و«جبر». والنقطة الرئيسية في فكر هشام هي أن الأفعال البشرية نتيجة:

«سلسلة مسببات. ولكن اختيار الإنسان يشكل إحدى حلقات هذه السلسلة»^(١٨).

وهكذا فإن موقفه الشيعي أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، من حيث إنه يسمح ببعض المسؤولية للإنسان داخل إطار يحترم الفكرة العامة القائلة بالقدرة الإلهية المطلقة. ومنذ ذلك الحين فصاعدا سار الشيعة على مناصرة مبدأ المعتزلة عن العدل الإلهي الذي يعارض فقهاء الدين من السنّة^(١٩)، ومعه ناتجته الطبيعي، الإرادة الحرة، ولو في حدود الأمور التي تحكمها الإرادة:

«من رأينا أن الناس بطبيعتهم التي فطرهم الله عليها وبذكايتهم يميزون بين أشياء مثل الأكل والشرب والمجىء والذهاب في ناحية، وبين أشياء في الناحية الأخرى مثل الصحة والمرض والشيب والشباب أو طول القامة. فالجموعة الأولى التي تتعلق مباشرة بإرادة الإنسان تجرى وفقا للاختيار الحر من جانب الإنسان فيما أن يبيحها الناس وإما أن يحظروها ويستعجزوها أو يدينوها. أما فيما يتعلق بالجموعة الثانية فالإنسان غير مسؤول عنها لأنه لا يستطيع ممارسة إرادته الحرة بشأنها»^(٢٠).

وهكذا ظلت مدرسة المعتزلة الأصلية للكلام مثلة (...) خاصة بين الشيعة الاثني عشرية (Twelver Shi'is)، بل امتدت خارج نطاق الإسلام؛ فقد اتبع كثير من النصارى اليهود منهج الكلام الذي ينتسب في جوهره إلى المعتزلة^(٢١).

(٦٨٠م)٢٠. والجدير بالذكر، مع ذلك، أنه عندما يذكر أنه «طار بجناحين إلى الشيعة» يعني ضمنا أنه لم يولد في هذه الطائفة ولكنه انتقل إليها .

وفي رسالة أخرى يؤكد انتماءه المبكر للمذهب الشيعي :

«وكانت في نفسي حاجات اعتمدت بها ألبم التشيع . فلما تلقاني الأمر العالي بالرجوع بقيت حاجاتي في نفسي . ولم يعطس بها رأسي» (٢١) .

وبين التصريح السابق أن المؤلف قد تحول عن المذهب الشيعي في النهاية، برغم عدم ثبوت تاريخ هذا التحول حتى الآن.

ويضيف في رسالة إلى أبي نصر الميكالي:

«رضي الله عن وديعته، وعنا عشر شيعة» (٢٢) .

وعلى النقيض نجده يكتب في رسالة إلى عدنان بن محمد حاكم الحراث، يشكو من أن ظهور المذهب الشيعي قد أدى إلى دمار الكثير من المدن والأقاليم الإسلامية، ومنها قم والكوفة ونيسابور وكرخستان (٢٣) .

وتشهد مجموعة أخرى من الرسائل على قبول الهمداني للمذهب السني أخيراً. فيعلن في رسالة إلى أبي الطيب:

«ووهنت الجماعة والجمعة . ومرض الإسلام والسنة» (٢٤) .

والكلمات العربية المستخدمة في تلك الرسالة ليست مجرد تعبيرات فنية ترمز إلى المذهب السني، ولكن هذا المذهب يتم معادلاته، في هذا السياق، بالإسلام «الحق» . وعلى غرار ذلك يتحدث في رسالة أخرى عن الخليفتين أبي بكر وعمر، وكلاهما تعتبرهما الشيعة مفتصبين لحق على (٢٥) . وفي موضع آخر يقول:

والسؤال الرئيسي الذي يحتاج شرحاً يتعلق بالانتماء الديني للكاتب، بوعيه بالدين، وبنظرته الأخلاقية: هل كان شيعياً أم سنياً أم كليهما؟ وإذا صحت الأخيرة ففي أية فترة بالنسبة إلى وقت تأليفه للمقامات؟

وتتضمن رسائل الهمداني جزءاً قصيراً منسويًا إلى أبيه الذي يوبخ ابنه في إحدى الفقرات بسبب عصيانه:

«الأبوة باطلها حق . والنبوة» (٢٦) حقها باطل» (٢٨) .

وفي حين أن هذا القول لا يتم عن أي انتماء طائفي من جانب الكاتب، وقد لا يزيد كشيروا في الحقيقة عن مجرد تلاعب لفظي بارع، فإن الفكرة التي يعبر عنها بعيدة عن التقوى، وتوحي بأن الهمداني قد لا يكون نشأ في أسرة متدينة تقليدياً.

ومن الأحداث الكبرى في حياة الهمداني، تلك المناظرة الأدبية التي جرت في نيسابور بينه عندما كان لا يزال شاباً في الخامسة والعشرين، والأديب المتمكن أبي بكر الغوارزمي الذي كان في الستين من عمره. وقد ترك لنا الهمداني روايته الخاصة التي يحتمل أن تكون محرفة عن المناظرة، ويَزعم فيها أنه قهر خصمه العظيم. ويؤكد فيها:

«أنا إذا سار غيري في التشيع برجلين طرت بجناحين. وإذا متَّ سوى في موالة أهل البيت بلمحة دالة، توسلت بفرقة لائحة...» ثم إن لي في آل رسول الله صلى الله عليه وسلم قصائد قد نظمت حاشيتي ألبس والبحر» (٢٩) .

ويُبد مزاعمه هذه بالدليل، ألا وهو قصيدة شيعية النمط من تأليفه تندب استشهاد الحسين في كربلاء

(٣٠) أخطأ المؤلف فقرأ الكلمة العربية بنوة على أنها نبوة، وبالتالي أخطأ في الاستنتاج.

تغيرت البلاد ومن عليها
 ووجه الأرض مغبر قبيح
 أم قبل ذلك وقد قالت الملائكة: «أجعل فيها
 من يفسد فيها ويسفك الدماء».

وما فسد الناس وإنما اطرده القياس. ولا
 أظلمت الأيام وإنما امتد الظلام. وهل يفسد
 الشيء إلا عن صلاح. ويمسى المرء إلا عن
 صباح؟ (٢٨)

الفكرة الموضحة هنا تتعارض متعارضا مباشرا مع
 فلسفة الإسكندري الانتهازية: إن العالم ليس بأكثر فسادا
 اليوم مما سبق. ومن هنا، فإن تبرير الإسكندري للتشرد
 والاحتقال يصبح باطلا. وفي موضع آخر يقول الهمذاني
 في سياق مماثل:

«وما أشكو الأيام ولكن اللثام...» لنا في
 كل قرار أمير يملأ بطنه والجار جائع. ويحفظ
 ماله والعرض ضائع» (٢٩).

ويضيف في الرسالة نفسها إلى معلمه، والمذكورة
 سابقا:

«والثنتان أيده الله قلما تجتمعان الخرسانية
 والإنسانية. وأنا وإن لم أكن خرساني الطينة
 فلاني خرساني المدينة. والمرء من حيث يوجد
 لا من حيث يولد. والإنسان من حيث يثبت
 لا من حيث ينبت.. فإذا انضاف إلى خراسان
 ولادة همدان ارتفع القلم وسقط التكليف.
 فالجرح جبار واللجاني حمار. ولا جنة ولا
 نار» (بمعنى أن عقابه سيكون روحيا وليس
 بدنيا) (٣٠).

ولقد كان هذا الإنكار الخطير لحقيقة وجود الجنة
 والنار بالتحديد أحد المعتقدات التي آمن بها المعتزلة

«وهرة اليوم بحمد الله مدينة السلام وخطة
 الإسلام. ودار السنة ومدارها. ونار الهداية
 ومنارها» (٣١).

وأخيرا، يتأكد انتماءه للمذهب السني من وصيته
 الأخيرة وشهادته التي تتضمن إعلانه لعقيدته، يقول
 فيها:

«وأمرهم أن يأخذوا بالسنة وبعضوا عليها
 بالنواجز» (يعني التمسك بها) (٣٢).

تبين الفقرات السابقة أن الهمذاني وهو في الخامسة
 والعشرين من عمره كان معتقدا للمذهب الشيعي. وبعد
 ذلك بدأت آثار تطبيق المذهب الشيعي تتضح على
 المستوى الاجتماعي - السياسي. وفي تاريخ غير معلوم لنا
 أصبح سنيا وتوفي وهو عضو في هذه الطائفة. تلك، على
 ما يظهر، هي النتيجة البسيطة التي تدعمها براهين
 مستخلصة من رسائله.

وأما تطبيقه للدين فأكثر إثارة. ففي إحدى الرسائل
 يرد على أحمد بن فارس الذي كتب يشكو من فساد
 الزمن. ويقدم الهمذاني في رده الحجج الآتية:

«والشيخ الإمام يقول فسد الزمان. أفلا يقول
 متى كان صالحا. أفي الدولة العباسية فقد
 رأينا آخرها وسمعا أولها. أم المدة المروانية وفي
 أخبارها لا تكسح الشول بأغبارها. أم السنين
 الحربية والرمح يركز في الكلى. والسيف
 يفسد في الطلى. ومبيت حجر في القلا
 والحرثان وكريل (....) أم في الجاهلية
 وليبد يقول ذهب الذين يعيش في أكتافهم..
 وبقيت في خلف كجملد الأجر. أما قبل
 ذلك وأخو عاد يقول بلاد بها كنا وكنا
 نحبها.. إذ الناس ناس والزمان زمان. أم قبل
 ذلك وروى عن آدم عليه السلام ..

فكيف بشت بالحنة من لا يأمنها في نفسه.
ولا يهدمها في جسده^(٣٤).

وها هو يعبر عن تشاؤم أعظم في رسالة عزاء منه
يصف فيها الإنسان بهذه الكلمات:

«كلا بل هو العبد لم يكن شيئا مذكورا.
خلق مقهورا ورزق مقدورا. فهو يحيا جبيرا
ويهلك صبرا^(٣٥)».

ومع ذلك فإن انتصار الإنسان على القدر ممكن^(٣٦).
يقول الهمذاني في موضع آخر من رسائله:

«وإن كنت أمشي بالنهار على الماء. وأعرج
بالليل إلى السماء. وأزعم أن الشمس لا
تخرج لظلي، وأن الماء ينبع من تحت رجلي.
فإني من جملة هذا البشر ومن عرض هذا
الحشر:

أكل مما يأكلون. وأشرب مما يشربون. ولا غنى
للمرء عن طعمة طيبة أو خبيثة. فالحمود من
تجري طيبها. والمذموم من تناول خبيثتها.
وأرأني طيب الطعمة كريم المأكول وأنا على
ذلك مذموم (...). فلن الله القدرة وأبعد
فللجسد العتيى وللكاره الرضا يرد على المال
والبيع باطل والشان أتى أعيش عيش
الجعل^(٣٧)».

وبما يشبه النزوة تجده يتأمل في التناقض بين قضاء
الله ونقائص الإنسان:

«إن الله فطر ابن آدم على ضد ما أمره به.
أمره بالصلاة وخلقه كسلان. وبالصيام وجيله
شهوان. وبالزكاة وجب إليه المال. وبالجه
وكره إليه الارتحال. وبالعفة وسلط عليه.
الهوى. وبالصبر ونزع منه القوى^(٣٨)».

والباطنية الذين أصرروا على تفسير هذين المفهومين اللذين
وردا بالقرآن تفسيرا مجازيا بدلًا من قبولهما حرفيا. وعلى
عكس ذلك، تمسك الأشعرى بحقيقتيهما الحرفية،
وكذلك الهمذاني الذي يقول في وصيته الأخيرة
وشهادته:

«شاهدا (محمد) أن الجنة حق وحسنت
مستقرة ومقاما. وأن النار حق وأن عذابها كان
غراما^(٣٩)».

ولما كان الإنسان، وليس الزمن، هو الذى يسبب
الفساد في رأى الهمذاني، فيجدد بنا أن نتساءل: ما
مفهومه عن الدهر؟ في المراسلات الحامية بينه وبين
الخوارزمي، يعلن أن الأخير قد حاول تجنب المواجهة
معه:

«فقلت لا ولا كرامة للدهر أن تقعد تحت
حكمه. أو نقبل خسف ظلمه. ولا عزاة
للمعاقب أن تضيقنا ولا نضيقها. وتعيينا ولا
ندفعها^(٤٠)».

يمكننا أن نستدل، مما سبق، أن الهمذاني كان
يؤمن بالقدر، إلا أنه لم يعتقد أن على الإنسان أن يقعد
مستسلما لضربات، بل عليه بذل الجهد الإيجابي في
مقاومته. في موضع آخر، يقول في معرض الهجوم على
خصمه: «وهو دهري ولا أعبد الدهر. ومركوب ولا أعر
الظهرة^(٤١)». ومع ذلك، ففي رده على صديق له كتب
يهته على مرض الخوارزمي، الذى أدى إلى وفاة هذا
العالم، كتب يقول:

«أطال الله بقاءك لا سيما إذا عرف الدهر
معرفتي. ووصف أحواله صفتي. إذا نظر علم
أن نعم الدهر مادامت معدومة فهي أمانى فإن
وجدت فهي عواري. وأن محن الزمان وإن
مطلت فستنفد. وإن لم تصب فكان قد،

ويضيف:

«رأس اللقيم يحتمل الوهن ولا يحتمل الدهن»^(١٣).

مع ذلك، فالإنسان ليس أبداً خيراً مطلقاً أو شراً مطلقاً:

«وما خسر على الكرم كريم كما لم يربح على اللؤم لقيم»^(١٤).

وفي مناظرته مع الخوارزمي يتهم الهمذاني خصمه بالتسول، ويؤكد أن هذه المهنة مهنة غير شريفة في نظره:

«لئن يقال للرجل يا فاعل يا صانع أحب إليه من أن يقال يا شحاذ ويا مكدي. وقد صدقت أنت في هذه الحيلة أسبق وفي هذه الحرفة أعرف. ولعمرك أنت أسعد وأثقل في الكدية أنفذه»^(١٥).

أما الرجل الفاضل، فهو نقيض ذلك، لأنه ورع أساساً. وفي رسالة له يمدح فيها راعيه خلف بن أحمد أمير سجستان، يؤكد الهمذاني أن العلل يسود بلاط الأمير، ويضيف:

«فلم يشرب الخمر ولم يسمع الزمر. ولم يعرف النقر ولم يلعب القمر. تشحن دور الملوك بالمعازف وداره بالمصاحف. وتأس مجلسهم بالقيان ومجلسه بالقرآن»^(١٦).

وفي رسالة إلى صديق له ورث حديثاً ثروة كبيرة، ينصحه بأن يجتنب المسرات المفربة والحرمة التي يمكن أن يشتريها بثروته الجديدة^(١٧).

ويقول في موضع آخر مفكراً: «ليست هناك صلة بين الأدب والنهب»^(١٨). والواقع أن الفضيلة ليست خاضعة للظروف، ولكنها مجبولة: «هي كائنة في نفس النبيل، مثل النار في الحجر أو الماء في الشجرة»^(١٩). إن الأحقق ينشد للمسرات أما الرجل الحكيم فيكرس

وفي جميع ملاحظات الهمذاني عن القدر، يبدو أنه يعترف به، إلا أنه يؤمن بأن من واجب لإرادة الإنسان، بل بمقدورها أن تقاوم. وأنه يجب الصراع ضد القدر بدلا من الخضوع له.

وهناك نقطة أخرى تساعد في الكشف عن معتقداته الدينية، وهي استخدامه المتكرر لتعبيري «الباطن» و«الظاهر». إن الطائفة الإسماعيلية المتفرعة عن الشيعة، التي يقال إن الهمذاني قد تأثر بها تأثراً عميقاً، قد أدخلت في الإسلام فكرة أن النصوص الدينية لها معنى عام (ظاهر) متاح للكثرة، ومعنى خاص (باطن) لا يمكن بلوغه إلا عن طريق التفسير المجازي (التأويل) من جانب القلة. وفي هذا الصدد لا نبالغ إذا قلنا إن الهمذاني كان ينظر إلى الواقع كله بلغة «الباطن» و«الظاهر». وعلى سبيل المثال، يتساءل في إحدى رسائله:

«ما رأيك في رجل لا يتقى الله في ماله، ويبيع الدين بشمن بخر، أو في قاض يميز في «الظاهر» أتباع الطريق القويم (يعني المسلمين)، ولكنه في الحقيقة (الباطن) يميز أهل السبت (يعني اليهود)؟»^(٢٠).

وتتضمن رسائل الهمذاني أمثلة عديدة من هذه الصنعة^(٢١)، مما يجعلنا نفترض واثقين أنه قبل قبولاً تاماً وجهة النظر الإسماعيلية في هذا الصدد. ونجده في حالتين يشير إلى المعتزلة أمثلة لضياح تقدير الناس لهم (وهي حقيقة تاريخية):

«وهذا القاضى أنا عنده في منزلة أقل من شيء المعتزلة»^(٢٢).

وهناك نقطة أخرى يتعارض فيها فكر الهمذاني مع المقامات، هذه النقطة هي مفهومه الخاص عن الرجل النبيل الفاضل من ناحية، والوضع الشرير من الناحية الأخرى. فيؤكد في إحدى رسائله:

«واللقيم إذا جاع اجتنى. وإذا شبع طغى»^(٢٣).

لراض طبعه على خمس مقامات أو عشر مفتريات ثم عرضها على الأسماع والضمائر. وأهداها إلى الأبصار والبصائر. فإن كانت تقبلها ولا تزجها أو تأخذها ولا تمنعها كان يعترض علينا بالقدح وعلى إملأنا بالجرح. أو يقصر سعيه ويتذركه وهنه. فيعلم من أملع من مقامات الكدية أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين ولا لفظ ولا معنى. ولا يقدر منها على عشر حقيق يكشف عيوبه^(٥٤).

وعدد المقامات المنسوبة إلى الهمذاني اليوم هو اثنتان وخمسون مقامة. ويبدو أن هذا العدد هو كل ما عرفه الحريري، الذي عاش بعده بقرن من الزمان^(٥٥). ويجب أن نضيف أن المقامة السادسة والعشرين بعنوان: «السورية»، وكذلك القسم الثاني من المقامة الواحدة والثلاثين «الرفافية» عادة ما تخلف من معظم الطبعات وذلك لانسائها بالفحش. وقد حذا هذا الدارسين إلى الاعتقاد الخاطيء بأن هناك مقامة ناقصة من المجموعة. وإذا ما تركنا هذه النقطة الثانية، نورد فيما يلي ملاحظة أ.ف.ل. بيستون A.F.L. Beeston المهمة فيما يتعلق بمشكلة النص:

«هناك قلة من مؤرخي الأدب أخذوا (الزعم بتأليف أربعمائة مقامة) بالمعنى الحرفي، ويؤكدون بشقة أن المقامات الموجودة اليوم وعددها واحدة وخمسون، لا تمثل أكثر من واحد على ثمانية من مجمل ما أنتجه (الهمذاني). وهذا قول ساذج كلية. فاستخدم الرقم «أربعين» للدلالة على عدد غير محلود كان عرفاً قديماً جداً في منطقة الشرق الأدنى (من أمثلة ذلك: أربعون عاما قضاه بنو إسرائيل في التيه، وأربعون يوماً صامها يسوع، وشهداء الكنيسة الأرثوذكسية الأربعون، وعلى بابا الأربعون حرامى،

نفسه كلية للسعي في طلب المعرفة^(٥٦)، كما يؤكد الهمذاني في رسالة له على غرار مقامته «العلمية» وفي رسالة ينصح ابن أخيه:

«أنت ولدى مادمت والعلم شأنك والمدرسة مكانك. والدفتري نديمك. وإن قصرت ولا إخالك. ففيري خالك»^(٥٧).

وإذا كانت المعرفة، في رسالة المؤلف، مثلاً ينبغي للمرء أن يجد في السعي لبلوغه، (فإننا نذكر أن التشرد الإسكندري في المقامة «المعرفية» يتكلم» فحسب عن السعي لبلوغ المعرفة، لكنه لا يتبع كلماته بالفعل):

«إن الحقيقة (...) طيبة وجميلة، ونهايتها الجنة، أما النفاق فهو سيء وقبيح وأخبرته أحقره»^(٥٨).

وهكذا، نرسم لنا الملاحظات ذات الطبيعة الأخلاقية، التي تتضمنها رسائل الهمذاني، صورة متماسكة إلى حد ما للرجل الشرير كما يفهمه. وتكشف هذه الملاحظات بلا استثناء أن أخلاقيات الإسكندري، في رأى المؤلف، تقع على الطرف المناقض للفضيلة الحقة، وأن عقيدته الانتهازية لا يمكن إلا أن تؤدي به إلى الجحيم مباشرة. وهكذا يتضح أن أخلاقيات شخصيات الهمذاني القصصية تختلف اختلافاً بيناً عن أخلاقياته الخاصة.

عندما ألف الهمذاني المقامات، هل كان لا يزال على ولائه للمذهب الشيعي، أم أنه كان قد تحول بالفعل إلى المذهب السني؟ ومرة أخرى تلقى الرسائل بعض الضوء على هذه المسألة المهمة. ففي رسالة يعارض فيها قصيدة للخوارزمي، يقول عن خصمه:

«قدح علينا فيما رويانا من مقامات الإسكندري من قوله إنا لا نحسن سواها وإنّا نفق عند منتهائها. ولو أنصف هذا الفاضل

مقامة قد كتبت بعد وصوله إلى نيسابور وقبل وفاة خصمه بها. وكما أشرنا من قبل، وفي روايته عن المناظرة الهجومية التي دارت بينهما، يزعم الهمذاني أنه كان شيعيا في ذلك الوقت^(٥٩). وهذا المعيار الزمني لتطوره الروحي يتطابق تماما مع شهادة الثعالبي، التي تفيد أن الهمذاني قد غادر بلده عام ٩٩٢م، وتوجه إلى بلاط وزير Buyid، الصاحب بن عباد في الرجمان، ومنها سافر إلى جرجان حيث اتصل بطائفة الإسماعيلية^(٦٠). ويقدر ما تتفق البراهين التي أمكننا التقاطها من الرسائل مع البيانات البيوجرافية التي أوردها الثعالبي، يكون لدينا من الأسباب القوية ما يدفعنا إلى الظن بأن المقامات قد كتبت في تلك الفترة من حياة المؤلف التي كان فيها تحت تأثير المبادئ الشيعية. فمع مفهوم العدل الإلهي وحرية الإرادة البشرية الذي كان يميز المذهب الشيعي في ذلك الوقت عن المذهب السني، يحق لنا أن نتساءل، إلى أية درجة تظهر مثل هذه المبادئ في المقامات.

٥ - في مدح الحماقة

تبين التصور التي أوردها فيما سبق أن الهمذاني كان ملما إلاما كبيرا بالمناقشات التي كانت دائرة بين فقهاء الدين الإسلاميين في عصره حول مبدأ حرية الإرادة ومبدأ القضاء والقدر. وفي حين أنه لا ينكر وجود القضاء والقدر، فإنه يقر بالقدر نفسه بحرية الاختيار في نطاق الإرادة البشرية الحرة. وعلى المستوى الأخلاقي، نجد أنه بينما يعترف بشكل عام بأن الدهر أو «الزمن» يمارس سيطرة خارجية على الأحداث البشرية، إلا أنه يعارض أيضا بحسم فكرة أن الإنسان ينبغي أن يقبل قدره بسلبية ودون مقاومة. وعلى ذلك، فإنه يرى، على المستوى العملي للفعل، أنه رغم أن العالم ليس على أكمل حال، فإن واجب الإنسان أخلاقياً أن يقاوم عملية الانحلال فيه. ومن هنا، كان من الصعب ألا يعتبر الهمذاني «قدرياً» بأي معنى لهذه الكلمة، فأرائه تسمح

والحلقة القصصية التركيبية عن الأربعين وزيراً، إلخ؛ والرقم ٤٠٠ يشير ببساطة إلى عدد غير محدود، كما نجد في القصص التي تتحدث عن مكروبات من الضخامة بحيث تحتاج إلى ٤٠٠ ناقلة لنقلها. والهمذاني ببساطة، كان يستعمل شكلا شاعرا من الكلام للتعبير عن عدد ضخيم، ولابد أن معاصره قد فهموه بهذا المعنى. وفي حين أن من الممكن أن يكون قد كتب بعض مقامات تجريبية ثم رأى بعد ذلك أن يحذفها، إلا أنه ليس هناك ما يدعونا لأن نصدق أن سبعة أثمان عمله مفقود بالنسبة لنا^(٦١).

ويقوم يستون فرضيته على برهان خارجي. ومع ذلك، فهو برهان مقنع، لأنه معقول تماما. ويؤيده ما يمكن أن نستخلصه من أن الهمذاني قد ذكر هذا الزعم المغالي فيه ثلاث مرات في رسائله: مرتين في معرض الإشارة إلى مقاماته، ومرة مشيراً إلى قدرته على تأليف الرسائل^(٦٢). وبين ذلك بوضوح أن الرقم ٤٠٠ كان بالنسبة له مجرد كليشيه يستخدمه للدلالة على رقم ضخم، كما يقول يستون.

يجدر أن نشير إلى أن الهمذاني، في رسالته المذكورة فيما سبق، عندما ذكر اسم الخوارزمي، لم يقرنه بمباراة «رضى الله عنه» (التي تستعمل عادة في العربية للإشارة إلى أن الشخص المقصود قد توفي). وهكذا، يمكن أن نستدل من ذلك على أن الخوارزمي كان حيا في الوقت الذي كتب فيه الهمذاني رسالته. وطبقا لما أورده برندرجاست Prendergast، نعلم أن الهمذاني قد وصل إلى نيسابور في عام ٩٩٢م، ولم يلق ترحيبا من الخوارزمي. وقد توفي الأديب الكهل في عام ٩٩٣م، أي بعد عام من اشتغاله بالمناظرة الشهيرة مع الهمذاني^(٦٣). وهكذا، فلا بد أن تكون رسالة الهمذاني التي يزعم فيها أنه أتم كتابه.. (أريصماعة)

باختصار، لقد ظهر الإسكندري مرة أخرى. وبالنظر إلى ما نعرفه عنه وعن أساليبه، فلا بد أن يثور سؤال أمام القارئ: هل هو مجنون حقاً في هذه المقامة، أم أنها خدعة من خدعه المعتادة (هل يدعي الجنون لكي يقيم في مصح المجانين على نفقة الدولة؟). وتتضمن المنظومة الشعرية التي يكشف فيها عن شخصيته تحذيراً مستتراً: فبعد اعترافه بأنه أستاذ في الاحتيال، يصرح بأنه قادر على مطاولة كل من الحقيقة والزيف بالقدر نفسه من اليسر. بتعبير آخر، لا ينبغي تقبل توكميده بمعناه الظاهري. وملاحظته الأخيرة التي تفيد أنه كبير الرهبان في الدير وناسك في المسجد غاية في الغرابة؛ فهي تعني أن ولاءه للدين الرسمي لا يتعدى السطح، وأنه فيما يتصل بالأمور الروحية يصنع في روما كما يصنع الرومان، وفي مكة كما يصنع المكيون. إن حياته، بعبارة بسيطة، لا يحكمها أي التزام راسخ بالمبادئ الدينية. ولكن، برغم أنه من الطبيعي أن يتوقع المرء أن يجد رئيس رهبان في الدير ورهباً في المسجد، فإن هذه الفكرة مهينة إهانة بالغة من وجهة النظر الإسلامية، لأنها تسخر من الحليث الشهير للنبي القائل بأنه لا رهبنة في الإسلام. وهكذا، يتبين أن التوازي الشكلي في العبارة يخفي تناقضاً ضمناً. إن بطلنا المخادع القادر على الخداع قدرته على قول الحق، يخبرنا أنه مستعد للتكيف مع عادات الأديان المناقصة للإسلام، ولكنه في الوقت نفسه مستعد، وبالدرجة نفسها، أن يلعب دوراً تخريبياً داخل الإسلام. بتعبير أوضح، هو مستعد للمرأة مع دين معاد، بينما يقوم بتخريب دينه الخاص. وبهذا يكون حائناً لمجتمعه؛ شخصاً لا تستحق أفعاله من الثقة إلا القدر اليسير الذي تتضمنه أقواله.

وإذا سلمنا بعدم أهلية المتحدث للثقة بشكل عام، فما الذي نستخلصه من خطابه الوعظي ضد مبدأ حرية الإرادة؟ تتضمن المقامة عدة مفاتيح يمكن أن تساعدنا في وضع أقدامنا على الطريق الصحيح للوصول إلى

بحرية الاختيار على المستوى الأخلاقي. وبهذا المعنى، فلا شك أنه كان أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، كما يُعتقد، وخاصة في مرحلته الأولى، المرحلة الشيعية. ومن ملاحظاته المثيرة بصفة خاصة، تلك التي قال فيها إنه «ليس هناك جنة ولا جحيم»، والتي توحى بالتفسير المجازي للقرآن، وهو المنهج نفسه الذي سار عليه فرع الشيعة الإسماعيلية، والذي قيل إن الهمذاني كان على اتصال بأتباعه^(١). إذا وضعنا المعلومات السابقة في اعتبارنا، فإن مواقف شخصيات الهمذاني من المسؤولية البشرية تتخذ ظلالاً واضحة من المعنى. وقد أثبتت هذه المسألة في المقامة «المارستانية». فنجد عيسى الذي صور في موضع آخر باعتباره شيعياً من مدينة قم الفارسية^(٢)، (ومن هنا فهو ينتمي لطائفة تميل إلى مواقف المعتزلة)، يزور مصحاً للمجانين في البصرة بصحبة الفقيه المعتزلي الشهير أبي بكر محمد بن عبد الله المسكري الذي يشار إليه هنا بأبي داود. ويلتقي هذان الرجلان المؤيدان لحرية الإرادة برجل مجنون وهب قدرات خاصة. وعندما يعلم بهوية الزائر، يشرع في إلقاء خطاب لاذع عنيف مؤيداً للجبرية ضد مبدأ الإرادة الحرة. وبعد أن تخمد ثورة الرجل يملك عيسى وأبا داود شعور عميق بالتطهر ولا تسعفهما الكلمات، ويضربان سريعا في طريق العودة. مع ذلك، فقد أزعجهما هجوم الرجل المجنون، ويقران العودة كى يسألاه عن هويته. وعند ذلك يعلق المجنون:

«أنا ينهوع المجائب

في احتشالي ذو مراتب

أنا في الحق سنام

أنا في الباطل غارب

أنا إسكندر داري

في بلاد الله سارب

أغندي في الدير قسيساً وفي المسجد راهباً^(٣)

وأنا شاهد على أنه إذا كان الشيخ والرئيس -
أطال الله بقاءه - قد خير لما اختار فوق ما
اختير له^(٦).

وبعد ذلك إشارة واضحة إلى مبدأ الاختيار الذي
سبق ذكره في معرض الحديث عن هشام بن الحكم.
وهو لا يعنى الخضوع للقضاء والقدر Predestination،
وإنما على الأصح، أن الإنسان قد تكون لديه الحرية في
أن يختار القيام بفعل ما، بينما قد يمنعه القدر من القيام
به. وتكشف هذه الفقرة عن إلمام الهمذاني الكبير بهذا
المبدأ، الذي كان من مؤيديه كما يبدو. وعلى عكس
ذلك نجد موقف الإسكندري الأكثر تطرفا إلى حد بعيد،
لأنه يرفض مبدأ «الاختيار» رفضا قاطعا. وبالتالي، فإن
هذا يدل دلالة قوية على أن وجهة النظر التي كان
الإسكندري يدافع عنها تختلف عن وجهة نظر المؤلف،
وأن المرجح أن الأخير قصد في هذه المقامة أن يهجو
تطرف النظرة المؤيدة للقضاء والقدر.

ما دلالة أن المتحدث عن «الجبر» قد قدم بصفته
رجلا مجنوناً؟ هل هو في الحقيقة مجنون أم لا؟
يتضمن النص مفتاحا واحدا ذا أهمية كبيرة لحسم هذه
النقطة. فعند لقائهم الأول في الصباح، يخبر المجنون
عيسى أنه يعلم علما تاما أن الأخير يعتزم الزواج من
امرأة من طائفة الخوارج (التي لا يتفق مع أنصارها
كذلك). وخلال تأنيبه عيسى على زواجه المرتقب، يشير
إلى حديث في الخطبة: «ويلك هلا تخيرت لنطفك.
ونظرت لعقبك؟»^(٧). وسؤاله الذي يعنى، كما هو
واضح، أن عيسى يمتلك حرية الاختيار، يتعارض كلية
مع حججه السابقة المؤيدة للجبرية. وتأخذ هذه الحجج
في التفكك شيئا فشيئا، حتى تصبح أشبه بهذيان
مخبول. ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك. فعندما يعود
عيسى إلى بيته يصرح لأبي داود أنه بالفعل قد خطط
للزواج من امرأة من الخوارج، ويبدى دهشته لمعرفة
المجنون بهذا الأمر، وهو لم يبح به لكائن حي. فكيف
إذن عرف به الإسكندري؟

كشف معناها. بداية، نقول إن منطق المتحدث مضلل، إذ
إنه في جلداه ضد مبدأ الإرادة الحرة يتساءل:
«إن كان الأمر كما تقولون،
خالق الظلم ظالم،
أفلا تقولون: خالق الهلك هالك؟»^(٨).

ولا بد أن برنيرجاست قد فهم جيدا أن هذه هي
الطريقة الوحيدة لترجمة النص كي يمكن استخلاص
درس القضاء والقدر Predestination الذي يعتنقه
الإسكندري. غير أن هناك تناقضا كامنا تحت التوازي
الشكلي الأنيق في الجملة. فيوجد هنا توازن بين اسمي
الفاعل المتعادلين صوتيا: «ظالم» و«هالك». ولكن الفعل
«هالك» يمكن أن يكون متعديا بمعنى «يهلك» أو
لازما بمعنى «يقتل». ومن هنا، فإن اسم الفاعل
هذا يمكن أن يعنى نظريا إما مهلك، «قاتل» (متعد) أو
«شخص هالك، فان» (لازم)، وهذا المعنى الأخير هو
الشائع. والإسكندري يستخدم الكلمة بالمعنى الثاني.
ولكن ذلك يكشف عن مغالطة في حجته، لأن المعادل
الوحيد في «المعنى» لكلمة «ظالم» هو كلمة «مهلك».
وعلى ذلك، منطقيا، فقد كان الواجب أن يقرأ النص
كما يلي: «تقولون: خالق الظلم ظالم»، أفلا تقولون:
خالق الهلك «مهلك»؟ وبالنظر إلى حقيقة أن الله
المسندة إليه هذه الجملة، ليس أبدا بمهلك، من وجهة
النظر الجبرية، فإن حجة الإسكندري تنهار من أساسها.
إنها في الواقع تقوم كلية على التناغم الصوتي
للكلمات (فن البلاغيين) وليس على التماسك المنطقي
الداخلي.

وبعد سطور قليلة أخرى، يقول الواظ: «تقول إن
الإنسان قد «خير» «فاختار». أبدا؟»^(٩) وكما ذكرنا، لم
يكن الهمذاني مؤمنا بأي مبدأ يدعو إلى الإرادة الحرة
المطلقة، لكنه اعتقد في حرية اختيار محدودة في أمور
تتعلق بالإرادة البشرية. ففي رسالة إلى أبي عامر عدنان
بن محمد يستهلها بقوله:

من التفاهة بحيث لا تستحق العراك من أجلها: «وهب أن هذا الرأس تيس. وأنا لم نر هذا التيس»^(١٠). ويمتلع عيسى بالخوف والخزي، ويتخذ طريق الفرار. ثم يبدأ يشتم ويسب ويضرب العبد الذي عرضه لثل هذا الإذلال.

وتجد عناية خاصة بالبنية في هذه الحادثة. إن عيسى يُقدّم على أنه في طريق عودته من رحلة الحج. وهذا يعنى، من وجهة النظر المسلمة، أن من حقه أن يحظى بالاحترام والتكريم مثل كل من أدى فريضة الحج إلى الأراضي المقدسة. ولكن الأمر ينتهى به إلى أن يلقي معاملة خسنة، ويهان على أيدي حفنة من التوحشين؛ وبذلك يكون حقه الطبيعي في التكريم قد أنكر عليه. وفي بداية القصة نجد عيسى متسخ البدن، وإن كان ظاهر الروح. وفي النهاية يظل كما هو متسخ البدن. ما سبب هذا الإخفاق؟ مرة أخرى يعطينا النص مفاتيح معينة للحل: عندما يطلب عيسى من عبده أن يختار له حماما فإنه يعطيه التعليمات الآتية:

«ليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة. طيب الهواء. معتدل الماء»^(١١).

وهذه المتطلبات لا تتضمن أى ذكر للخبرة، والثقة، أو لدماثة خلق صاحبه وعماله؛ بتعبير آخر، فإن تمييز عيسى بين الحمام الجيد والسئى يقوم على معايير سطحية. ويعود العبد الذى تلقى مثل هذه التعليمات الهزيلة، ويعلم: «قد اخترته (الحمام) كما رسمت»^(١٢).

فالعبد الذى تلقى توجيهات خاطئة من سيده يتخذ اختيارا خاطئا. مع ذلك، قبل وقوع الحادثة يعتبر مسؤولا ويسب ويضرب. وتبين هذه الجزئية أن السيد يرفض قبول مسؤوليته عن أوامره غير الملائمة، ويلقى اللوم على العبد الذى ضلله بنفسه. علاوة على أنه عندما يسب العبد العاجز ويضربه، يضع نفسه تماما فى المستوى نفسه

لقد كان هناك اعتقاد شائع فى الإسلام فى العصور الوسطى، وكذلك فى الفولكلور الإسماني، بأن المجانين يمتلكون قدرة خارقة على التنبؤ، وأنهم قد يصلون إلى الحقيقة^(٨). ولأن المجانين غير مسؤولين عن أفعالهم، فقد كان الناس يتسامحون إزاء تصرفاتهم الشاذة بدرجة تثير الدهشة؛ الأمر الذى دعا بعض العاقلين من أنصار القضايا المغمورة إلى التظاهر بالجنون فى بعض المناسبات ليتمكنهم أن يتحللوا عن خصومهم الأقرباء بحرية أكثر ودون عاقبة. فإذا أغرانا الافتراض بأن الإسكندري هنا محتال يدعى الجنون كما ادعى من قبل أدوارا أخرى، فإن الجزئية البسيطة التى تضمنتها القصة عن أنه تنبأ بخطة عيسى السرية للزواج، تثبت خطأنا على الفور. نتأكد من هذه النقطة أن الإسكندري مجنون تماما، وأنه لهذا قد أوتى قدرات خارقة من النوع الذى كان مسلمو العصور الوسطى يعتقدونه فى المجانين. هنا تنشأ مشكلة أخرى: هل يفهم دفاعه عن الجبرية الذى يتضمنه حديثه على أنه حقيقة صدرت عن مجنون ملهم حلت فيه كلمة الله، أم أن موهبته شيطانية، وبلا يهينى رفض كلامه؟ لقد أوضحنا من قبل أن حججه متناقضة، وعلى ذلك فلا يمكن أن تكون صحيحة. ولكن، كى نولى هذه المسألة حقها من البحث، دعونا ننظر بعين الفحص إلى أمثلة أخرى للجنون فى المقامات.

فى المقامة «الحلوانية»، تلقى عيسى فى طريق عودته من رحلة الحج، وقد توقف فى المدينة التى تحمل هذا الاسم ويقع شرق بغداد. لقد طال شعره، واتسخ بدنه من السفر، فيقرر أن يستحم ويحتلق. ولبولوج ذلك يستدعى عبده ويأمره أن يختار له حماما^(٩)، وتكون نتيجة ذلك مهزلة من الأخطاء: أولا، يرشد العبد عيسى إلى حمام حيث يقوم اثنان من العمال السفهاء بتدليك جسده بخشونة ودون خبرة، ثم يتعاركان حول من منهما أحق برأسه. ويصل العراك إلى حد التلاكم، ويتم استدعاء صاحب الحمام، فيصدر حكمه بأن رأس عيسى

الحقيقي لعلم قيامه بواجبه هو أنه يتكلم كثيرا. وهكذا، وعلى غرار النمط البيكاريسكى، نجد أحد المبادئ الرفيعة فى الفكر الدينى يوضع موضع تشكك، ويعرض بطريقة توحي بأنه بلا معنى.

والآن، يجدر بالقارئ أن يتخيل نفسه فى موقف عيسى: لقد فقد ماء وجهه لثوه فى شجار فظ فى حمام عام، حول من هو صاحب الحق، مجازيا، فى رأسه. والآن يتعرض لثرثرة بلا معنى من رجل مجنون، يلوح بموسى حاد فى يده. وهكذا، فليس مستغربا أنه عندما يتوقف الهذر ويعرض الحلاق أن يبدأ فى حلاقة رأس عيسى، يرفض الأخير: «فبقيت متحيرا من بيانه فى ههنا. وخشيت أن يطول مجلسه فقلت: إلى غد إن شاء الله»^(١٦)، وهذا لا يقوله عيسى بصراحة. وما يبدو واضحا من مقارنة هذا الحدث بالحدث السابق، هو أنه يخاف أيضا أن يفقد رأسه ثانية، ليس مجازيا هذه المرة، وإنما «حرفيا» وبمعنى الكلمة. وهكذا، فنحن نصبح الحلاق، أخيرا، على استعداد لأداء مهمته، يمنع من ذلك. ويبقى عيسى غير مقتسل وغير حليق.

ولسنا فى حاجة للقول بأنه قد تبين أن الحلاق ما هو إلا الإسكندري الذى يظهر فى هذا المثال أيضا، وكأنه يعاني من نوبة جنون حقيقية، وليس ادعاء (فلو كان مدعيا، ما الذى يجنيه من فشله فى أداء عمله؟)، إذ إن أهالي حلوان يخبرون عيسى أن «هذا رجل لم يوافق هذا الماء. فغلبت عليه السوداء. وهو طول النهار بهذى»^(١٧).

إذا ما لاحظنا العناصر الرئيسية فى هذه المقامة ذات القسمين، التى تتفق مع ما فيها من نقاط ثيولوجية ضمنية، نجد أن عيسى يمارس إرادته الحرة ويختار أن يتصل بعد رحلته، ولكنه يترك اختيار الوسائل لإنجاز ذلك إلى اثنين من العبيد غير مؤهلين لذلك البتة. واتباعا لمشورته السيئة، يتخذان اختيارات سيئة، لأنهما، مثلا،

لصاحب الحمام الفظ الذى سبق أن مبه. وهكذا يسوقه تهربه من المسؤولية إلى أن ينتهى وهو على القدر نفسه من القذارة، أخلاقيا، كما كان بدنيا. ولا يكون لرحلة الحج التى قام بها أى نفع روحى له.

ونظرا لإخفاقه التام فى محاولة الاستحمام، يقوم عيسى بطرد عبده وإحضار آخر، يأمره قائلا: «اذهب فأنتى بجحام يحط عنى هذا الثقل»^(١٨). ومرة أخرى يخلو الأمر من أى إرشادات خاصة كالمهارة. ولكن عيسى يستقبل «رجلا لطيف البنية. مليح الحلية. فى صورة الدمية فارحت إلى»^(١٩). ومرة أخرى، نجد أن حكمه مبني على المظاهر الكلية. ويتضح أن الحلاق مجنون بقدر ما هو ثرثار. لقد استؤجر ليحلق رأس عيسى، ولكنه بدلا من ذلك، يشرع فى نقاش طويل مع مؤجره. وتتحول المحادثة منذ بدايتها تقريبا إلى حوار من طرف واحد، يطلق الحلاق الجمل فيها لحيل لا ينتهى من الاستنباطات غير المترابطة. وتكون النتيجة إخفاقه فى حلق رأس عيسى. وأخيرا يعتلر بالكلمات الآتية: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل، لكنت قد خلقت رأسك»^(٢٠). ولقد سبق أن أوضحنا أن الأشعرية كانوا يعتقدون أن القدرة على القيام بفعل يخلقها الله فقط فى لحظة الفعل نفسه، وليس قبلها. وهكذا تكون جملة: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل» مساوية لقول: «لو كان الإنسان يمتلك حرية الإرادة»، وهو وضع لا يتمتع به المجنون. ولكن فى هذا السياق (وهو فى العادة سياق يخبرنا أن القول قصد به السخرية) تبين بوضوح النظرة الانتقادية التى ينظر بها إلى مبدأ الجبرية Deterministic الذى يؤمن به الأشعرى، وكذلك الحلاق المجنون؛ إذ إن التبرير الثيولوجى الذى يقدمه الأخير لفشله فى القيام بواجباته الحلاقية هو على الأرجح قضية الذرة فى حبل الاستنباطات غير المترابطة الجنوبية. فوق ذلك، فإن الحلاق غير القادر على حلق الرؤوس يمثل من وجهة النظر العملية، تناقضا عجيبا فى التعبير. مع أن السبب

مع ذلك، فالجنون يمثل مشكلة، لأنه أحمق رفیع إلى الدرجة القصوى. وقد رأينا مثالين في المقامات، يظهر فيهما الإسكندري مجنوناً حقيقياً. ونراه من خلال العمل كله، يث في تعاليمه المبرمجة أن الجنون والحماسة يستحقان احتراماً أعظم مما يستحقه العقل والمنطق. هكذا يقول متعباً في المقامة «المكفوفية»:

«زَجَّ الزمان بحمق

إن الزمان زبون

لا تكذب بعقل

ما العقل إلا الجنون»^(١٩)

وفي المقامة «القردية» يضيف:

بالحمق أدركت المنى

ورقلت في حلل الجمال»^(٢٠)

وفي «الجماعة» يقول مباحياً:

سَخَفَ الزمان وأهله

فركبت من سفلى مطية»^(٢١)

ويضيف في المقامة «المطلبية»:

أنا جبار الزمان

لى من السخف معاني»^(٢٢)

واستناداً إلى الافتراض الصحيح بشكل شامل، وهو أن «أحدنا لا يستطيع أن يبنى قصره على الاعتقاد بأن الحمق جدير بالثناء»^(٢٣)، لا مفر من أن نستنتج أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندري تصورياً نهكيمياً باعتباره مخلوقاً مضللاً. وهو في أحسن حالاته مضطرب بحمق، وفي أسوأها مريض بالجنون. والحامة الفائقة التي يتمتع بها مع الجنون في «المارستانية» لا تتعلق بالجنس البشري بشكل عام، كما أنها ليست وحياً إلهياً (يطلق على صاحبه في العربية تعبير المجذوب)، وإنما هي نوع من الاستحواذ الشيطاني، وهو ما يعنيه ضمناً وصفه «بالمجنون».

تضللها المظاهر الخارجية. ونتيجة لذلك تخيب مقاصد عيسى. وهنا نأثي إلى صلب المشكلة: من وجهة النظر الجبرية قد يمكن التسليم بأن الإنسان يرغب أنه يستطيع أن يقترح، فالفه في النهاية هو الذي يدبر؛ قد يختار المرء أن يحتلق، لكن نجاح اختياره يتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فقد حرص مؤلف المقامة جيداً على أن يبين أن عيسى قد قام باختيار سيئ في كل حالة. وعلى ذلك، فيجب أن يتحمل قسطاً من المسؤولية عن إحباطه في النهاية.

وعلى عكس ذلك، يمكننا أن نفترض واثنين أن الإسكندري، لأنه مجنون، لا يعد مسؤولاً عن أفعاله. فليست لديه القدرة على التفكير المنطقي ولا على أداء عمله. ومع ذلك، فعندما يصبح مستعداً لذلك في النهاية، يثنى عزمه، ليس بإرادة من الله، أو من القدر، وإنما من عيسى الذي يرفض خدماته. هنا لا يرد ذكر للقضاء والقدر في المقامة، وإنما نجد أن الجنون فقط كان قد استشهد به من قبل. وهكذا، ففي حين أن الجنون ينظر إلى الحياة من خلال منظور جبري، نجد المؤلف يستشهد فقط بالمسببات الطبيعية (فالإسكندري مجنون لأن الطقس لا يلائمه؛ وعيسى يقشل في الاغتسال بسبب المعاملة القظة التي يلقاها من عمال الحمام؛ ويرفض حلقة رأسه بسبب خوفه من الحلاق المجنون الذي يشهر الموسى في يده).

تعد هذه المقامة، في آخر الأمر، فحماً لمبدأ «الاختيار» الذي يميز، كما رأينا، بين المناطق التي تقع في نطاق سلطان الإرادة، والأحداث التي تقع للمرء، وليس له سلطان عليها^(٢٤). المرء يستطيع أن يختار أن يقتل، ولكن النتيجة تتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فهذه العوامل الخارجية يمكن، إلى حد ما، أن تخضع لقرارات المرء الحكيمة أو الحمقاء. فالرجل الحكيم، كما يريد المؤلف أن يقول، يقيم قراره على قيم متينة، بينما الأحمق يقيمها على مظاهر خادعة.

وهكذا، يصح أن نفترض أن آراء الإسكندري عن القضاء والقدر، المفردة في البساطة، المتطرفة، المتناقضة، ليست هي أبداً آراء المؤلف. فعلى عكس مقولة الهمداني التي سبق ذكرها: «لا ولا كرامة للدهر أن نقعد تحت حكمه. أو نقبل خسف ظلمه». نجد الإسكندري لا يكف عن لوم القدر على تعاسته، ثم يسخر هذه الحجة لتبرير فساد هـ. ومن الأمور ذات المغزى أن السلبية تجاه ضربات القدر، التي يدينها المؤلف بصراحة في كتاباته غير القصصية، هي بالتحديد الخاصية نفسها التي تحوز إعجاب عيسى في الإسكندري، إذ يقول في المقامة «الأسدية»:

«كان يبلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصني إليه النفوس ويتفض له العصفور. ويروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة. ويغض عن أوهام الكهنة دقة. وأنا أسأل الله بقاءه. حتى أرقق لقاءه. وأنعجب من قعود همته. مع حسن آله» (٢٤).

هذه الاعتبارات تجعل من المحتمل جداً أن يكون المؤلف قد قصد أن تقرأ الخطبة للإسكندري ضد مبدأ حرية الإرادة التي ألقاها في المصح، من وجهة نظر تهكمية، مع إلحاحها، في الوقت نفسه، إلى أن الهمداني يعارض المواقف المتطرفة والتبسيط المفرط للأفكار الدينية في عصره. ليس الأمر أنه يرفض الجبرية رفضاً جازماً

الهوامش.

١ - المقدمة

(هل المجنون مسؤول عن أفعاله؟) ولكنه، بالأحرى، يرى جدلية «حرية الإرادة/ الجبرية» كما هي عليه من مفارقة. كما أن اهتمامه الأكبر ينصب على نتائجها العملية أكثر مما ينصب على تشعباتها النظرية التي لا نهاية لها. إن الهمداني يدرك أن الثيولوجيا قد فشلت بشكل محزن في تقديم نظرية صحيحة، ولذلك فهو يولي ظهره للنظريات. وعلى المستوى العملي يدين الفكرة التي تقول إنه إذا نظر إلى الحياة من منظور جبري، فإن الإنسان يكون حراً في اتباع غرائزه الأنانية بدلا من السعي لزيادة الخير على أرض الله. إن الدعوة للمفتوحة إلى الانتهازية، التي توجهها الجبرية إلى القارئ الغفل (وهي دعوة قبلها الإسكندري قبولا تاماً) لا يمكن أن تؤدي إلا إلى الجنون، ويرفضها مؤلف المقامات رفضاً قاطعاً.

إن الإسكندري الذي يظهر مجنوناً في المقامة «الحلوانية»، ضحية قوى عليا، وهو لذلك غير مسؤول عن أفعاله، لأن الفكر الديني الإسلامي ميز بين الأشياء التي تقع للمرء، والتي يكون «للاضطراب» اليد العليا فيها، والأمور التي تحكمها الإرادة، حيث يكون هناك مجال «للاختيار». مع ذلك، فإن الخطأ الذي ارتكبه يتمثل في تطبيقه مفهوم «الاضطراب» في لحظات من التجلي، على مناطق يحكمها «الاختيار». وهذا يتيح له أن يتهرب من مسؤولية إخفاقه وأخطائه. ورغم أن أسلوبه هذا قد يربح ضميمته، إلا أنه يفشل في إقناعنا بمثانة حججه.

(١) الترجمات مبينة في Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17 Jahrhunderts (Graz, 1956), M. Steinschneider. يوجد ملخص باللغة الإنجليزية للدراسات الخاصة بالموضوع في القرن التاسع عشر في H.A.R. Gibb, «Literature», T. Arnold and A. Guillaume (eds), «The Legacy of Islam» (Oxford, 1931) 180-209.

وقد قام فرانز روزنتال Franz Rosenthal بمراجعة هذه المقالة وتحديثها. (2d ed. Oxford, 1974), ed. J. Schacht and C.E. Basworth, 318-349. وحول الترجمة في إسبانيا، وانقرها على الشتر الإسباني، انظر:

A. Galmés de Fuentes, «Influencias Sintácticas y estilísticas del árabe en la Prosa medieval castellana (Madrid 1956).

(٢) كان إ. بلوشيه E. Blochet أول من بدأ الحاجة الملحة للمصادر الشرقية التي قُرت في ذلك، وذلك في:

Les sources Orientales de la Divine Comédie (Paris 1901).

La escatología musulmana en la Divina Comedia (Madrid-Granada, 1943).

La escatología musulmana en la Divina Comedia (Madrid-Granada, 1943).

E. Cerulli, Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabe-spagnole della Divina Commedia (Vaticano 1949).

J. Manoz Sendino, *La Eskala de Makama: Traducción del árabe al castellano, latín y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio* (Madrid 1949).

ينبغي التأكيد أن أحدا من المؤلفين المذكورين لم يجعل في أن ذاتي قد قرأ قصص العنصرية الأصلية. بل إنهم قاموا بالتفتيش عن كل مصادره المحتملة، ولبت أن الكثير منها عبارة عن ترجمة من العنصرية. ويخلص ف. روزنتال، في حفر، الجبل الذي نزل حول ذاتي على البحر التالي: «إذا كان هناك برهان وإثبات وليس مجرد احتمال، على أن ذاتي قد قرأ عملاً مترجماً عن «المراجع»، فإن هذا التمثيل الأعظم الوحيد للتأثير الإسلامي على الأدب الغربي يتجول من الاحتمال إلى التبرير بل إلى اليقين. والعنصرية التي قدمها بلوشية وأسكن بالأسير لا تطبق على قصص المراجع، إلا أن هذين الكتائفين قد قاما بمناقشة وتحليل كثير من المصادر الإسلامية الأخرى سواء العنصرية أو القاصرة».

(٣) نشرت ثلاث مقامات أندلسية من: تلغيف الأشتارقي Al-Ashtarqiwi في: J. Asso del Rio, Bibliotheca Arabico-Aragonensis (Amsterdam 1782).

الرأي القائل بأن كتاب الحب الجميل لجوان روى عبارة عن مجموعة مقامات عربية شكلا ولكن بمضمون مسيحي، قد طرحه ف. فرنانديز غونزاليس. F. Fernandez y Gonzalez.

«Influencias de las lenguas letras orientales en la cultura de los pueblos de la península Iberica», Discursos leídos ante la Real Academia Española (Madrid 1894).

قد ظل الرومانسيون يتجاهلون هذا الرأي طوال سبعة وستين عاما إلى أن قامت ماريا رازا ليدا دي ملكيل Maria Raza lida de Malkiel بإعادة دراسته مرة

Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina» (Illinois Studies in Language and Literature), 49 (1961-1963). 1-106.

قد أكدت لهذا لدى ما مكلول أنه من الممكن أن يكون فن القصة العربية قد وصل إلى الكتب المسيحية عن طريق الثقافات الصليبية التي قام بها الحروب الصليبية (Tshekmon) وروبرت فون ميرزا رابار Joseph ben Meir Zabara كتاب البهجة «The Book of Delights». ويتناما لم يتعد هذا بين الباحثين في هذا الطريق، قد جهر بن حشر في أدب المقامات لرواية البيكاريك (1974) Journal of Arabic Literature and the Picaresque Novel (Mizkani Literature and the Picaresque Novel). إلا أن دراسته مختلفة أساساً بسبب عدم فهمه للمعنى الأساسي لفهم «البيكاريسك»، ففهما صحيحاً، فإن حالته الأدبية وفنانه وموسيقى Alexander C. Poema في هذا النوع الأدبي استصاد على أن ابتاعها من الرثاء، عبر مقبول. وفي رواية البيكاريسك، التي أقسمت على عمل ألكسندر باركر Miodrico Parker (بعد ذلك ألغى الأراء المتضاربة)، نعرف عواضله الآن أكثر بقل. أما R. Arle الذي يفسلخص ويورد Notes sur la maquina andalouse هيسبر Hec- peris (١٩٦٨) ٢٠١ - ٢١٧. ويقدم هـ. نمش H. Nemesh في مقاله المقامات الاندلسية، جونزال لوف أريكاف ليرتش، ١٩٧٤) ٨٣ - ٩٢، دراسة للثقافة الاندلسية التي شكاها بعد إزماد والمو. وقد لا يطرق إلى صفاته الفنية.

(٤) طرحه أول مرة في القرن السادس عشر ج. باربري G. Barbieri:

¹ Dell'origine della poesia rimata, ed. G Tiraboschi (Modena 1970).

من الدراسات المهمة الحديثة:

R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*. (Manchester, 1977), and M.R. Moncal, *Close Encounters in Medieval Provence: «Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry»*, *Hispanic Review*, 49 (1981), 43-64.

(٥) كتاب هذا الرأي أول مرة في: J. Ribera

«Huellas, que aparecen en los primitivos *Historiadores Musulmanes de la península*, de una poesía épica romanceada que debió florecer en Andalucía en los siglos IX-X»

Historiados Musulmanes de la península, de una poesía épica romancada que debió florecer en Andalucía en los siglos IX y X.
Discursos Leídos ante la Real Academia de la Historia (Madrid 1915).

قد يحده حدثا، دون أن يصل إلى نتائج قاطعة: ل. عبدالمجيد،

«La epica árabe y su influencia en la epica castellana», (Santiago, Chile 1964); J.T. Monroe, «A Tenth-Century Hispano-Arabic Epic Poem: The Urjuza of Ibn Abd Rabbihi of Cordova», *Journal of the American Oriental Society* 41 (1971); F. Marcos Marin, *Poesía Narrativa árabe y epica Hispanica* (Madrid 1971); A. Galmes de Fuentes, *Epica árabe y epica castellana* (Barcelona 1978).

(٦) من الأعمال العديدة عن الصوفية وعلاقتها بالتصوف الأستاذ الأسير بالموسم، Asin Palacios، انظر بوجه خاص، *El Islam cristianizado: estudio del*

«Un Precursor His- (مطرب ١٩٤١) و Huellas del Islam (مطرب ١٩٤١) «Sufismo a Través de las obras de Aben arabi de Murcia»
٩٧-٧، (١٩٣٣)، ١، الألب، panoramuslman de San Joan de la Cruz

وقد عارضه ب. نويما P.Nwya نظرية أسين، «هناك عباد الرولدي وجان دي لاكروس» الأندلس، ٢٢ (١٩٥٧) ١١٣ - ١٣٠. وفي وقت أحدث، أثار الموضوع مرة أخرى لوس لوبيز - بارتال Luce López-Baralt، في،

San Juan de la Cruz y la concepción Semítica del lenguaje poético.

(رسالة دكتوراه لم تشر ونوقشت في جامعة هارفارد ١٩٧٤)، يعتقد لوبيز - بارتال أن أسلوب سان جون الشعرى يدين لشعر التصوف الإسلامي.

«Avicenna's Risala fil-fil' and courtly love», Journal of Near Eastern Studies, II (1952), 237-238. (٧)

(٨) انظر: على سبيل المثال: G.N. Sandy;

«Recent Scholarship on the Prose Fiction of Classical Antiquity», The Classical World (1974) 321-359; E.W. Naylor, G.B. Monypenny, A.D. Deymond, «Bibliography of the Libro de buen amor Since 1973», La Cronica, 7 (1979) 123-135; J. Jaurenti, Bibliografía de la literatura picaresca (München, N. J. 1973); A. Blackburn, The Myth of the Picaresque: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954 (Chapel Hill, 1979) 239-262; Joseph V. Ricapino, Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española (Madrid, 1980).

(٩) م. ر. ليندا دي ملكيل، المرجع السابق ذكره، ١٨ - ٥٠، وأيضاً:

P. E. Perry, The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of their Origins (Berkeley 1976) 206-210.

وليس يرى أن هناك تشابه كبيراً بين ساليون كوتون ليرتوياس والمقامات العربية، ولكنه يحفظ في الادعاء بوجود صلة روائية.

(١٠) باستثناء جيمز أبو حيدر، المرجع السابق ذكره، فدراسات متعلقة بالمفاهيم الخاطئة عن الأدب الإسباني وفي البيكارسك. لذا لا يمكن الاعتماد عليها.

(١١) دراسة محمد عبد القمية: مقامات أبي الفضل بلديع الزمان الهملاني، طبعة ثانية، (بيروت ١٩٠٨)، (انصت فيما بعد)، ويعترف المؤلف نفسه في المقدمة أنه قد تم تهذيبها. لقد قام بحذف مقامة ونصف، وغير بعض الكلمات في العمل كله بحجة أنها فاحشة. ويقوم «حالياً البرونسور بيرر أ. ماكاي، (الذي كان ذا عون كبير لي في كثير من النقاط) بمقارنة جميع مخطوطات مقامات الهملاني تمهيداً لإصدار طبعة نقدية حاسمة. أما المقامات الأندلسية لمؤلفها (أشترقوي) Ashtarkuwi، التي شرحها هـ. نيمنا H. Nimnah، المرجع السابق، فمازالت مخطوطة في مخطوطها. وقد طبعت ثلاث مقامات فقط من مقاماته الخمسين مع ترجمة لاتينية قام بها ل. أسودل ريو L. Asmo del Rio، Op. cit. في القرن الثامن عشر.

(١٢) فنان سا تيبا به كلوديو جيلان Claudio Guillén: «سوف يكون البحث عن الكليات من المهام الرئيسية للدراسات الأدبية في المستقبل، كما هو بالنسبة للدراسات اللغوية اليوم. وإذنا، فإن هذا البحث سوف يتوقف على استيلاء كم كبير من المعرفة المتعلقة بالأدب غير الغربية، أو بالتعبير الأكاديمي، على عمل دارسي الأدب لقارن الذين درواوا باحتياهم مستشرقين،

Literature as System: «Essays Toward the Theory of Literary History» (Princeton 1971) 114.

(١٣) وج. برندر جاست W.J. Prendergast، مقامات بلديع الزمان الهملاني: مترجمة عن العربية مع مقدمة وملاحظات، تاريخية ولغوية (لندن ١٩١٥). The Maqamat of Al-Hamadhani: Translated from the Arabic with an Introduction and Notes. وبين كاساندرا Cassandra من تأليف ليكوفرون Lycophron، مضمناً على نزوع الأسلوب نحو الغموض بشكل عام. ويشير أيضاً إلى أوجه تشابه بين المقامات وبين كاساندرا وبين تأليف ليكوفرون للرب استعمالهم لكلمة «موسى»، ومعلوم أن عملية تأليف دياالوجات هزلية أو ترفيهية قد انتقلت من اليونانية إلى السوربانية ثم العربية (المرجع السابق ٢٢). وقد قيل إن الكلمة العربية المقترنة «موسى» مشتقة من الكلمة الأتيكية Attic mimas «ممس» (مثلة الماهم). يبدو أن الجذر «mim-» قد تغير في عدد من لغات البحر الأبيض المتوسط إلى mom- في الكلمة الدالة على الماهم mime (في اليونانية momos، وفرنسية momme، والإسبانية momo، والإنجليزية mummer). فإذا أضيف لهذا الجذر المعدل، المقطع الأخير الدال على التناهي في اليونانية المتوسطة -issa، يتكون لدينا كما أخذت الأصل اليوناني للشكل العربي للكلمة.

(١٤) إشارات نصية خاصة إلى أوليفر أو هفت الهويي في L.B.A.، كتاب الحب الجميل، المقطوعات ٤٢٩، ج ٤٤٦، ٥٢٧، ٥٤٤، ف، ٦٠٠، ٦١٢، ٦١٦، ٦٢٠، ج ٦٢٠، ج ٦٧٦، ج ٦٨٩، ١١٣٣.

(١٥) لا ينبغي خلط المصادر الأدبية مع الحقائق السوسولوجية، أي الاتصال بين المسيحيين والمسلمين واليهود في إسبانيا العصور الوسطى على أساس الحياة اليومية، الذي يستدل عليه من L.B.A.، كتاب الحب الجميل، ١٥٠٨ - ١٥١٢ (حيث بين المؤلف معرفته باللهجة العربية الأندلسية)، ١٢٢٨ - ١٢٢٩ (بوضوح إشارة محتملة إلى الأنيصة الشعبية العربية - على بقلبي تلي عربي)، ١٥١٢ - ١٥١٧ (حيث يكشف المؤلف عن معرفته بالموسيقى العربية والآلات الموسيقية العربية). إلا أن ذلك لا يثبت شيئاً عن معرفته بص في صوغه المقامات التي يرجع أنها لم تكن معروفة إلا لقلّة عالية الثقافة من العرب.

٢ - النوع والنوع المضاد

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.

تأليف إو. هيس E.W. Hesse، و.ف. ويليامز H.F. Williams، (Madison, 1977) vii-viii.

(٢) المرجع السابق، ج ١٤ - ١٥.

(٣) M.A.، ص ٢٥٨ - ٢٦١، ص ١٨٧ - ١٨٩.

(٤) أوضح عبدالفتاح كيليطو ذلك في، النوع الأدبي: المقامات Séance مقدمة، دراسة إسلامية، ص ٤٣ (١٩٧٦) ص ٢٥ - ٥١ خاصة ٣٨. ويستتج كيليطو بالتحقق الشكل التاريخي للشعر والمسمى «بالغرض» في طائفة الحديث.

- (٥) في حالات قليلة تتغير هذه الصيغة إلى «قال عيسى بن هشام: (...)».
- (٦) Yaqut, Irshad, ed D.S. Margoliouth, E.J.W. Gibb Memorial Series, (Leiden, 1907-1927) v1, 1, 94.
- (٧) انظر على سبيل المثال:
- (٨) المرجع السابق ذكره، ص ٤٨ وانظر أيضا:
- Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folktale*, ed. S.P. Jakobson; trans. L. Scott (Bloomington Ind. 1958).
- (٩) وفقا لمعايير العصر التي وضعتها فإن المقامات ٦ - ٧، ٢١ - ٢٢، ٣٠ - ٣١، ٣٥ - ٣٦، ٣٨، ٣٩ - ٤١، ٤٢ - ٤٨، ٥١ من طبعة MA، أو ١٤ من ٥١ (٤٥، ٤٦) تعتبر شاذة.
- (١٠) حذفها متعمدا، وستناقش مغزى غيابها في ما يلي.
- (١١) عن التركيب الحلقي Ring Composition بشكل عام انظر البيولوجرافية المفيدة التي وضعها ج. ديليار J.D. Niles، والتركيب الحلقي Ring Composition ونيتي بيرولف R.G. Peterson، ٩٤ Beowulf, PMLA, 94 (1979) ص ٩٢٤ - ٩٣٥. وقد ناقش صلاحية اللمح ج. بترسون R.G. Peterson: Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature, PMLA, 91 (1976) 367-375.
- وربط النسخ على الأدب العربي: ج. ت. مونرو G.T. Monroe، بناء الموشح العربي، أدبيات، ١ (١٩٧٦) ص ١١٣ - ١٢٤ ومقدمة نق. : لدراسة عن ابن قزمان، الشاعر الجرجاني، cit, ed., وأيضاً ب. د. مولان P.D. Molan:
- Sinbad the Sailor: «A commentary on the Ethics of Violence», *Journal of the American Oriental Society*, 98 (1978) 237-247.
- يرى بترسون أن التركيب الحلقي غير مقصود، وأن لها من الكتاب الغربيين الذين درسهم لم يكن راعيا بالطريقة الباطنية التي كان يراعى أعماله بها. ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للعرب: فالهمناني يقول في رسالة إلى صديق له: «أما عن كتابك، فأسلوبها سهب، وموضوعاتها بائنة، وبينما بدايتها تصل بنهايتها، ونهايتها متواصلة مع بدايتها، وبين الاثنين تتدفق مياه جارية (...)» - «وسائل الهمناني»، غفر أمين هندی، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٧٨)، ص ١٦٧.
- (١٢) للمرجع السابق ذكره، ص ٣٦ - ٣٧.
- (١٣) MA، ١٣٨، ص ١٠٥. هنا وفيما يليه، نبحث طريقة الاستشهاد بالترجمة الإنجليزية الرائدة لبرمنجست. ومع ذلك، فلم أتحدد في تعديل بعض النقاط الصغيرة هنا وهناك، كلما شعرت أنه على خطأ فيها، أو أن نسخته لا تنفي بما يدعم حجتي من خلال المعاني في النص العربي. في أحد المواضع يقول عيسى: «اعتاد أن يعلني من مقامات الإسكندرية ومقالته ما يعلني إليه الثغور. ينفض له العصفور (...) وأنا أسأل الله بقاءه، حتى أروق لقائه (...)» (MA، ٣٣، ص ٤٠). تعد علاقة المعلم بالتلميذ من أهم سمات هذا النوع الأدبي. وعن طريق الحريري وصلت إلى الحريري، الذي جدد أن تلميذه هيرمان الإزراي Herman the Ezrahite يسمى إلى المعلم، المتشدد حبر Heber الكنيتي Kenite، قائلا: «عندما سمعت حديثه وصفاء مبادئه، أودت أن أكتشف ما إذا كانت حكمته في قوة بلاخته. (يهودا) الحريري، طبعه تايكموني Takhmoni ترجمة ف. ر. ريشتر V.E. Reichert، حيرزالم، ١٩٧٣، ص ٧٨، ٢. وهذه العلاقة المعكوسة تشبه تلك التي قام فيها دون أمور دون أمور، بإعارة جوان روي أخلاقيا في LBA، كتاب الحب للجميل، ١٨١ - ١٨٢، ٥٧٥، وبحثه دونيا فيوس، ص ٥٧٦ - ٦٥٢.
- (١٤) تشيترى Chensery، المرجع السابق ذكره، ص ١٠٤، ١٠٥. ويقول الحريري عن عمله: «كشفتها كلها على لسان أبي ربي السروجي، بينما نسبتها إلى العارث بن هاشم بن البصرة، (المراجع نفسه، ص ١٠٦). وكذلك الحريري: «وجمعت كلمات هذا الكتاب وضعتها على لسان هيمان الإزراي، وباسم حبر الكنيتي، أسماها بنيتها، رغم أن أحدا متعمدا لا يراها بين جيلنا، وكل ما ذكرته بهما لم يكن ولم يحدث أبدا، ولا يبدو أن يكون ابتداء». تأخيموي المرجع السابق، ص ١، ٤٠. إن اللقطة التي يتكدها الحريري والحريري ليلها القارئ أن عمليهما مجرد ابتداء، تعد تخفيرا للقارئ من أن شكل الحديث: الخبر الذي يصرغان فيه العمل إنما هو حيلة أدبية، ولله لا يجب أن نؤخذ أعمالهما مأخذا حقيقيا. أما الهمناني فهو أكثر براعة، إذ يتركها لتستخلص هذه النتيجة من كثرة التناقضات في النص الذي ألفه.
- (١٥) ف. شتاينجاس F. Steingass:
- The Assemblies of al-Hariri: Translated from the Arabic with Notes, Historical and Grammatical* (London 1898) P. 11 - 175.
- لاحظ الترتيب التصاعدي من حيث الأهمية للفقرات المذكورة: ١ - غرضات لفصاح. ٢ - الفقرات. ٣ - الغضب. ٤ - تعاليم السروجي. ويحل هذا النظام على عكس للقيم حيث يعلو الغضب على الفقرات بينما يرتفع الكتب والخطاب على التهمة!
- (١٦) انظر أيضا ملاحظاتي حول عبادة الشيطان في شعر ابن قزمان.
- «Prolegomena to the Study of Ihu Quzman», P. 89-90, and n. 35.
- (١٧) إن حقيقة أن جرجان في هذه الفقرة كانت تتحدث الفارسية في منطقتها وأن الثقافة العربية قد تفلتت فقط في المدن العليا، وأن التناقض هم من أصحاب المتاجر وليسوا من العلماء، توحي بأن اجتماعات عيسى الأدبية كانت نوعا ما مسألة ظاهرا: جماعة متناقضة المؤلفات الكبرى!
- (١٨) MA، ٩، ص ٢٦. من لغز لسخرية أن الشاب قد ظهر على عكس ما يبدو ظاهرا: فهو يبرف ولكنه لا يفهم.
- (١٩) أدب الفضل لـ س. جيلين (مرجع سابق، ص ٨٠) C. Guillén بفكرة شبه اللاتمتي half-outsider في إيكاريسك.
- (٢٠) MA، ١٠ - ١١، ص ٢٧، أ. ج. آبري C.F.A.G. Arberry:
- The Seven Odes: The First Chapter in Arabic Literature* (London-New York 1957) 39-41.
- وذلك لمرة آرام الباغين العرب في المصور الوسيطة عن القيس.
- (٢١) بهذا، فإن الفعل العربي «غفيرة» يحمل عادة معنى الانتقام عما يوسى بالاحتلال أو التحلل: «غفيرة (...) تبدل أو تحول في نكته أو غيرها إلى الأسوأ أو ساء» أصبح فاسدا، ثالثا، متفقا، ملوثا، كرهه الرامة (لغة)، إد. إن E.D. Lane، مجمع عربي - إنجليزية (لندن، ١٨٧٧، ٦، ١٠، ٢٣١٥).

- (٢٢) MA ١٢، ص ٢٩.
- (٢٣) للتطبيق على هذا الرأي انظر ما بعده (٧) *Rending the veils of obscurity*.
- (٢٤) Loci cit. للمحدث يعني بالطبع أنه عضو في جماعة بني ساسان، أو الأخيرة بين الشحاذين. ويظن التجار خطأ أنه من سلاله البيت الملكي بساسان وقد أنشئ عليه النهر، فلذلك لم تستعمل حيث قصد التضييق في المعنى.
- (٢٥) يوصف القريب بأنه «صبي» في بداية المقامة، وإذا كان لنا أن نفهم تسمير «المعجزة» بالمعنى الجوفي وبأنها زوجته، فإن هذا الموقف ما هو إلا بداية سلسلة طويلة من التضاربات التي يضمها العمل.
- (٢٦) يزعم أدب البيكاريسك بشخصيات أدبية مدعية. ونذكر إيمولوس *Emolpus* لبيرونياس، صاحب الاسم الساعر الذي يعني «غني - جبناء»، وتشوسر يوصفه بطلا لـ «حكايات كتريري» الذي يضطر الصمت في منتصف حكايته غير المحتملة «رواية سير توباز»، وابن قزمان الذي، بوصفه شخصية أدبية، يتباهى ببقاء أسلوه، وهو ما ينبغي استخدامه للبرية المبرجة.
- (٢٧) ١٣٣٨، ص ٣٠. لاحظ أن الإسكندر الذي قدم أولا باعتباره شجاعا، يوصف الآن بأنه رجل مكتمل التضييق (لديه زوجة وأطفال؟) هل يمكن أن يكون ذلك راجعا إلى ضعف القدرة على الملاحظة لدى الراوية؟
- (٢٨) Loci cit.
- (٢٩) مثل هذا الخناق يستحق اليوم طبقا للناموس الإسلامي. انظر: س. ج. بوزورث، المرجع السابق ذكره، ١٢، ١٣.
- (٣٠) تقليديا، كان للتحدث الأخير في المناظرة العربية في العصور الوسطى يعتبر متصرا *Qui tacet consentit*.
- (٣١) إن أقدم النصوص التي حفظت لسيرة عترة ترجع إلى فترة أحدث كثيرا من الوقت الذي ألفت فيه مقامات الهملطاني. ويؤمن ه.ت. نوريس H.T. Norris، مفاسرات معصرة (جيفرورد، سوراي، ١٩٨٠)، دون سند لهذا الزعم، أن «النص المحجوز لسيرة عترة الذي بين أيدينا (...) قد وضع بين عامي ١٠٨٠ و ١١٤٠. A.D.». ويكتشف نوريس عي عدم إلمامه بالفترة التي حدثت في الدراسات الخاصة بالملاحم الشفهية والتي بدأها ميلمان باري Milman Parry وألبيرت ب. لورد Albert B. Lord. وأعتقد أن أحدا لا يجهل في أن السيرة نوع أدبي شفهي بشكل أساسي، وأنها بالتالي لا بد أن تكون قد وجدت قبل تدوين النصوص الحالية بوقت طويل. ويذكر نوريس نفسه أحداث عترة فريد بأن التي قد أتت على شجاعة عترة. قال ابن عسلة إنه عندما ألفت أشعار تشير إلى رسالة عترة على مسامع النبي، رد بأن البدوي الوحيد الذي يرد أن يقابله هو عترة بن شداده (المرجع السابق، ص ٤٨). ويضم كتاب ج. كانوفا G.Canova: *GH Studi* *Sull'epica popolare araba* أوبريت موديرنو، ٥٧ (١٩٧٧) ٢١١ - ٢٢٦، يبيو جرافيا دقيقة جدا لأدب السيرة. ونأمل أن يعمل الكتاب الذي سيصدر قريبا لبريدج كونيلى Bridget Connolly عن «سيرة بني هلال»، على توضيح اللبس الخطير في فهم أدب السيرة الذي وقع في نوريس. وللاطلاع على «سيرة Version حديثة بالإجليزية لأربعة عترة» انظر: دينا رشمووند، عترة وعيلة: رواية ورومانسية بدوية، (لندن ١٩٧٨). ولا يعتبر هذا العمل ترجمة أمينة، وإنما يعد عملا مختصرا مبدعا عن الأصل.
- (٣٢) ر. روبرسون سميت، النسب والزواج في بلاد العرب قديما، (لندن ١٩٠٣).
- (٣٣) كان عدم دفع مهر للعروس يعني أنها بلا قيمة. وكان طبيعيا أن يرتفع المهر بارتفاع قيمة العروس. وقد وجه الكاتب الأندلسي أبو أمير بن جارسا إلى خطابه الشعبي فلاذع ضد الجنس العربي (كتب بين عامي ١٠٥١، ١٠٧٦)، لوما قاليا للبدو الذين «كثرا يخارون زوجات لهم فبات مذهبهم تم أسرهن بالقوة في غارات ليلية، بدون دفع مهر لهن» (ج.ت. مونزو، *الشعرية في الأندلس*)؛ رسالة ابن جارسا وخمس حبيج معصدة (بيركلي ١٩٧٠، ٢٦). النص العربي في ابن بسام، *الدهيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تحرير إحسان عباس (بيروت ١٩٧٩) ١١١، ٢، ٧١١. ويخبر بشر نفسه بأن زواجه كان متينا وذلك بقوله في نهاية المقامة: «أما لم أقرب امرأة كريمة أبدا». MA ٦٦، ص ١٩٠.
- (٣٤) فرضت على عترة شروط مكالمة.
- (٣٥) يشطره لصفين بالمرض، كما قبل عترة.
- (٣٦) يمكن حب عترة لجموده، الذي يمشي بهدوء، ولوقته يحمل شجاعة فوق ظهره بعد معركة عترة الأخيرة التي انتهت بوفاته. أما «مكر» بشر فنحصر في قتل الحيوانات، ونلقى السيرة في أجل ذلك في المقامة.
- (٣٧) كان شراره ما قبل الإسلام ينظمون قصائدهم ويحفظونها شفويا، ولم يذوقوها. انظر: ج.ت. مونزو، J.T. Monroe: «Oral Composition in Pre-Islamic Poetry» *Journal of Arabic Literature*, 3 (1972) 1-53.
- «التأليف الشفهي في شعر ما قبل الإسلام»، جوناثان أوف أريك ليرنر، ٣ (١٩٧٢) ١ - ٥٣، وظهر أيضا: ميشيل ج. زينر Michael J. Zwerter، *التراث الشفهي للشعر العربي الكلاسيكي*، (كولومبيا، ١٩٧٨).
- The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry* (Columbia, 1978).
- (٣٨) MA ٢٢٣، ص ١٩٠.
- (٣٩) أعتقد أن التضارب قصد به محاكاة ساخرة لسيرة. ومع إيجاز هذه الحكاية، فإن المقارنة التاريخية التي تستمها مزلة صاخبة. ففي السياق المطول لسيرة الحق، لا نجد تزويدا، أما هنا فنرى وخمسة كلنا غير القارئ من أن الحكاية، وكذلك الرواية، غير موقوفة بهما.
- (٤٠) MA ٢٦٤، ص ١٩٠.
- (٤١) المرجع السابق ذكره، ص ١٩٠.
- (٤٢) انظر: ملحمة أليلاك، الشاهنامة، الملحمة القوية للفردوسي، ترجمة رين ليفي Reuben Levy، ومراجعة أسن بناني (لندن ١٩٧٢) ٤٧ - ٨٠.

- (٤٣) قامت فريال جبوري غزول بدراسة بنية الأعمال الأدبية العربية ذات النهاية المفتوحة دراسة أحصيلة مختصرة في كتابها: ألف ليلة وليلة : تحليل بنوي (القاهرة : ١٩٨٠).
- (٤٤) MA, ٧٣, ٢٣٤, ص ٦٨, ١٧٢.
- (٤٥) س. جيلان C. Guillén, المرجع السابق ذكره, ص ٨١.
- (٤٦) الترجمة الإنجليزية الجزئية لسيرة عترة التي قام بها نيك هاملتون Terrik Hamilton, عترة, رواية رومانسية بدوية, «Antar: A Bedouene Romance» (لندن ١٨٢٠), تتضمن نماذج لا حصر لها.
- (٤٧) MA ٧٣-٧٤, ص ٦٨.
- (٤٨) MA ١٤٩, ص ١١٣.
- (٤٩) MA ٧٧, ص ٧٠.
- (٥٠) المرجع السابق ذكره, ص ١٠٦.
- (٥١) قام المؤلف كذلك بمحاكاة الموعظة والمنافرة الثيولوجية هوليا, والسير على نملها, كما سيظهر فيما بعد.

٤ - من الهجاء إلى السخرية

- (١) انظر زيادة الإيضاح؛
- (٢) المرجع نفسه, ص ٢٣٥.
- (٣) المرجع نفسه, ص ٢٣٦.
- (٤) Loc. cit.
- (٥) R. Blachere, «Al-Hamadhan» E12, 3, 106B.
- (٦) P.G. Walsh, The Roman Novel: The «Satyricon» of Petronius and the «Metamorphoses» of Apuleius, (Cambridge, 1970) 19ff.
- (٧) La Vie de Lazarillo de Tormes (Paris, 1958) 9.
- (٨) انظر : ب. ج. والس, المرجع السابق ذكره, وانظر أيضا؛
- (٩) A. Heizerman, The Novel before the Novel: Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West (Chicago - London, 1977).
- وانظر أيضا: A. Blackburn, المرجع السابق ذكره.
- (١٠) يعلن عيسى هنا أن الغرب «تمتلك سيرة» (دس طرف عماسته تحت ذقنه على طريقة السنين) وعن عادة «التحريك» انظر: ر. بيوركمان W. Bjorkman, «العمامة EL. 1.4 - ٨٨٥ - ٨٩٣ وخامسة B. ٨٩١». وهذه للملاحظة تروسي بأن المتحدث لم يكن يرتدي العمامة على الطريقة السنية, وأنه قد يكون شيعيا. يذهب ذلك تلك الإشارة الواردة في المقالة «الحلوالية» حيث يهجرنا عيسى أنه من قم, وهي مدينة كانت في ذلك الوقت تسودها الشيعة (MA, ١٨٢, ص ١٣٣, وخامسة رقم ٤).
- (١١) MA, ٢٠٨, ص ١٥٠ - ١٥١.
- (١٢) MA ٢٠٩, ص ١٥١.
- (١٣) انظر: تاسيح التكريس في «الملوكية» و«المخلقية».
- (١٤) انظر: ص ١٤٨ رقم ٢.
- (١٥) قصيدة ثيوقراط C. Theocritus عن مظاهر النساء الذي يقرر اللعاب إلى الإسكندرية لجرب حظه في بلاط بطليموس (لقصيدة تمدح) التي تتوازي مع هذه المقالة. ثيوقراطي : قصائد مختارة : جيمز ك. ج. دوفر K.L. Dover (جلانجو ١٩٧١) ٤٢ - ٤٥.
- (١٦) يبدو أن هذا الموضوع مأخوذ من «الحجرات» لأبي نواس, التي ذكرت فيها برملات من هذا النوع.
- (١٧) جزئية المناقش الذي يأخذ مكان في الصف الأول في الصلاة تظهر مرة أخرى في المقالة «الأصليانية», وتناقشها فيما بعد.
- (١٨) MA ٢٥٠, ص ١٨٢.
- (١٩) المرجع السابق ذكره, ص ٢٢٢.
- (٢٠) MA ١٠٣, ص ٨٥.
- (٢١) للاطلاع على دراسة حديثة عن السخرية انظر: W.C. Booth : «من جوت».

- A Rhetoric of Irony (Chicago - London, 1974).
- (٢٢) يقلد الحريري المقالة «الحجرات» في مقامه «المخلقية». انظر: تشينري Chenery, المرجع السابق ذكره, ١٦٨ - ١٧١. وفيها نجد للتشديد بطرح اللوم جانباً قائلاً: «هذه ليلة مرح وليست ليلة عتاب, ومناسبة لشرب الخمر وليس للجدال, لذا فلتقول ليك إلى اللند حين نلتقي» (١٧٥) ومع ذلك ففي اليوم التالي يفتقر المحباب دون أن عتاب.
- (٢٣) في اليهودية, لا تعتبر الحمر في حد ذاتها مادة تفرى بالخطيئة, ولذا لا نجد الحريري ياتخذ هذا الموضوع في عمله تاهكموني Tahkemoni. مع ذلك, يلجح

إلى أنه لا ينبغي تصديق المعنى الحرفي لآراء المتشدد الذي يعلن: «عندما نرغب في رؤيتي، أود قلبك إلى الداخل، وستجني أسكن في داخله». (ريشر Reichert، المرجع السابق ذكره، ٢، ١٣٤٤).

(٢٤) Libro de buen amor, ed. and trans. R.S. Willis (Princeton, 1972) Stanza 105.

(٢٥) طيبة الدلالة غير موضحة. في ١٥٢ يقول جوان روي: «قدمت خدمات جليلة لنساء كثيرات، غير أنني لم أفتق شيئا». ويوحى هذا بأن علاقته بدونا جاروكا Dona Garoca كانت روحية صرفة.

(٢٦) المرجع السابق، ١٥٠٦.

(٢٧) في كتابه في جوان روي وكان هينا (معيد ١٩٦٥) يميز أنتوني د. راخاريس Anthony N. Zaharis بين الكاهن باعتباره راوية (الذي يتعرف في إنجهاج بمحاولاته اللأخلاقية) والكاهن باعتباره معلقا (الذي يمارس المحاولات نفسها وينبئها أخلاقيا). وشطر شخصية أدبية واحدة إلى اثنين على هذا النحو الاحتياطي، خاصة بعد ما تكبد المؤلف للنسج فحين الوجهين في شخصية واحدة، يحتم على طبيعتها الأساسية باعتبارها شخصية لا تطبق ما تعط به، وبالتالي على الضموم الألفي للعمل.

٥ - المفارقة الإلهية

(١) انظر: بصفة خاصة المقدمة والكوكبية.

(٢) س.ب. بوزورث C.E. Bosworth، المرجع السابق ذكره، ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢ - ١٣.

Free Will and Predestination in Early Islam (London 1948).

«Islamic Philosophy and Theology» (Edinburgh, 1962) 86-87.

(٥) وم. وات W.M. Watt

وانظر أيضا مناقشة «الكسب» في هاري أ. وولفسون Harry A. Wolfson

«The Philosophy of the Kalam» (Cambridge, Mass. 1976) 663-719.

ويعتقد النصار أن «الإيمان يتحكم في الكسب، لكنه يلا حول فيما يتعلق بالمطلق». (المرجع نفسه).

(٦) المرجع السابق، ص ٦٨٦.

(٧) وم. وات، المرجع السابق ذكره، ص ١١٢.

(٨) وم. وات، الإزادة الحرة، ص ١٦٧.

(٩) وم. وات، الفلسفة الإسلامية، ص ٥٢.

(١٠) وم. وات، الإزادة الحرة، ص ١١٦. وقد قرأ وات كلمة «مهيح» العربية وترجمها «بالسبب المولود». ولكن انظر: هـ.أ. وولفسون، المرجع السابق ذكره، ص ٦٧٢، لتصبح قراءة كلمة «مهيح» بمعنى «السبب المحرض». وبمعنى ذلك وفقا لبدء الأثرى «السبب الذي بناء عليه يقع الفعل» (Loc. cit). والفقرة بأكملها تعني «أن أفعال الإنسان هي أكساب من جانب الإنسان من حيث إنها اختياره» وأنه «يريداه» عن طريق قوة وهبها الله له، ولكنها خلق من جانب الله بمعنى أنها لا تنطلق منه ما لم يخلق الله «السبب المحرض» الذي على أساسه يقع الفعل حتما وبالضرورة». (المرجع السابق، ص ٦٧٢ - ٦٧٣). ويرى وولفسون أن هذه النظرية كان يؤمن بها الفقيه المحتزلي ضرار Dirar.

(١١) وم. وات، الإزادة الحرة، ١١٧.

(١٢) «نؤمن بأسس الدين الخمسة (أصول الدين) كما أعطانا الشريعة: «التوحيد» أو الإيمان بأن الله واحد؛ النبوة؛ المعاد أو البعث؛ الإمامة، أي الإيمان بأن الأمة هم خلفاء النبي؛ العدل أو العدل الإلهي. وتتفق السنة مع الشريعة في الأسس الثلاثة الأولى: التوحيد، والنبوة، والبعث. وبخلاف في الاثنين الباقيين. إن الله لا يمكن أن يقوم بفعل غير عادل لأن العدل من طبيعته». سيد حسين نصر، «مقدمة للعامة سيد محمد حسين الطباطبائي Tabatab'ai

Shi'ite Islam (Albany, NY., 1975) 11 cf.

المرجع السابق ١٦٨: «إن الله قد وعد بالتواب على الإيمان والطاعة، وبالمقاب على العصيان والخطيئة، وأن يبحث بوعده». وعلى هذا فليس هناك شفقة يمكن أن نفيد العاطفي (المرجع السابق، ص ١٧٠). وهذه الأفكار تقوم على فكر المحتزلة.

(١٣) المرجع نفسه، ١٣٤.

(١٤) M.G.S. Hodgson, The Venture of Islam, Conscience and History in a World Civilization (Chicago-London 1974) 149-175.

(١٥) «الهملاني» E.I.2.3، ١٠٦ AB.

(١٦) و. ريشر ويسر ماسنر، الهملاني: مقامات اختيار وترجمة من العربية مع دراسة لهذا النوع الأدبي (باريس، ١٩٥٧) ٢٤ - ٢٥. ويشير المؤلفان إلى مؤلف الهملاني: «طيبة الله هرة» (دمشق، ١٨٨٥)، ٤، ١٦٨. وانظر أيضا: ص ٤.

(١٧) «رسائل» نشرها أمين هتدي، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨).

(١٨) المرجع السابق، ص ١٦٠.

(١٩) المرجع نفسه، ص ٤٠ - ٤١.

- (٢٠) المرجع نفسه، ص ٤١ - ٤٢.
 (٢١) المرجع نفسه، ص ٨٠.
 (٢٢) المرجع نفسه، ص ١٥٠.
 (٢٣) المرجع نفسه، ص ٢٥٥ - ٢٥٨.
 (٢٤) المرجع نفسه، ص ٧١.
 (٢٥) المرجع نفسه، ص ١٧٥.
 (٢٦) المرجع نفسه، ص ٢٩١.
 (٢٧) المرجع نفسه، ص ٣٢٧.
 (٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٥٢-٢٥٣. لاحظ أن المؤلف في رسالته إلى معلمه يوافق على صلاحية القياس، وهو أداة أساسية كما يرى المعتزلة. وفي ص ٢٩١ يعارض القياس؛ والله قال الحق، بينما القياس زائف.
 (٢٩) المرجع نفسه، ص ٣٠٤.
 (٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٥٣.
 (٣١) المرجع نفسه، ص ٣٢٨.
 (٣٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.
 (٣٣) المرجع نفسه، ص ١٢٤.
 (٣٤) المرجع نفسه، ص ١١٦.
 (٣٥) المرجع نفسه، ص ٣٢٧. cf ١٣١.
 (٣٦) المرجع نفسه ١٣٢ cf ١٢١؛ «الإنسان الحر هو من يرضى بقسمته».
 (٣٧) المرجع نفسه، ص ٢٢٦.
 (٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.
 (٣٩) المرجع نفسه، ص ١٠٨.
 (٤٠) CF.P.P. ٧١، ٩٨، ١١٤، ٢٠، ١٤٤، ١٥٠ (مكرر في ٢١٩)، ٢٧٣، ٢٨٨، ٢٩٦، ٣١٦.
 (٤١) المرجع نفسه، ص ١٥٤ CF ٢٣٥ للتكرار اللغوي.
 (٤٢) المرجع نفسه، ص ١٦٤.
 (٤٣) المرجع السابق ذكره.
 (٤٤) المرجع نفسه، ص ١٦٦.
 (٤٥) المرجع نفسه، ص ٢٤ CF ٨٧: «هذا امرؤ قاطع كالسيف في موضوع الكون».
 (٤٦) المرجع نفسه، ص ٢٦١.
 (٤٧) المرجع نفسه، ص ٣٢٠.
 (٤٨) المرجع نفسه، ص ١٣٦.
 (٤٩) المرجع نفسه، ص ٣٠٢.
 (٥٠) المرجع نفسه، ص ١٠٦.
 (٥١) المرجع نفسه، ص ١٠٤ - ١٠٥ CF للقائمة والمعرفة التي تتضمن كثيرا من التحيكات المستخدمة في الرسالة.
 (٥٢) المرجع نفسه، ص ١٥١ CF ٣٢٠ قارن بين هذه النصيحة الرائعة والمشورة للتحفة التي أشار بها التاجر الإسكندري على ابنه (كيف تصبح في عملك عن طريق التجرد من البائس الأخلاقي) في «النصيحة» و CF للوضع نفسه في «الرسائل»، ص ٢٣٩ - ٢٤١.
 (٥٣) المرجع نفسه، ص ٢٨٦.
 (٥٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٧ CF ٣١٥، حيث نجد الزعم نفسه بتأليف كريمة مقامة، وكذلك المناظرة بين الهمداني والغورزمي؛ التي تجدي فيها الأول نصمه إلى مبارزة بالرسائل.
 (٥٥) م. بروكلمان C. Brockelmann.
 (٥٦) أ.ف.ل. بيستون A.F.L. Beeston.
 «The Genesis of the Maqama Genre», *Journal of Arabic Literature*, 2 (1971), 12.
 (٥٧) انظر، رقم ٥٤ السابق.
 (٥٨) ص ٤.

(٥٩) انظر: رقمي ١٨ - ١٩ السابقين.
(٦٠) ص ٣ - ٤.

٦ - مدح الحماقة

(١) ان. بلاشير، الهملاني، 23 E.L. ١٠٦ A.

(٢) MA ١٨٣ ص ١٣٣. كانت وقته في ذلك الوقت مدينة شيمية ليس فيها حتى واحد (P. Loc. cit. n4).

(٣) MA ١٣٢ - ١٣٣ ص ١٠٢ - ١١٣.

(٤) MA ١٢٨ ص ١٠٠ - ١٠١.

(٥) MA ١٢٩ ص ١٠١.

(٦) والرسائل ٢٥٥.

(٧) MA ١٣١ ص ١٠٢.

(٨) فيما يتعلق بهذه النقطة، أنين بالفنل للبروفيسور مايكل دولز Michael Dols، الذي تكرم وأتاح لي الاطلاع على معلومات يتضمنها كتابه للقتيل،

«The Madmen in Medieval Muslim Society».

(٩) MA ١٨٠، ص ١٣١.

(١٠) MA ١٨٢، ص ١٣٣.

(١١) MA ١٨٠، ص ١٣١.

(١٢) MA ١٨١، ص ١٣١.

(١٣) MA ١٨٣، ص ١٣٣.

(١٤) المرجع السالف ذكره.

(١٥) MA ١٨٤، ص ١٣٤.

(١٦) المرجع السالف ذكره.

(١٧) المرجع السالف ذكره.

(١٨) انظر: ٤ - المفلوكة الإلهية، رقم ١٠ فيما سبق.

(١٩) MA ٨٦، ص ٧٥.

(٢٠) MA ١٠٢، ص ٨٥.

(٢١) MA ١٣٦، ص ١٠٤.

(٢٢) MA ٢٥٤، ص ١٨٥.

(٢٣) و. س. بوت، المرجع السابق ذكره ص ٥٧.

(٢٤) MA ٣٣ - ٣٤، ص ٤٠ - ٤١.



تشكل النوع القصصى

قراءة فى رسالة التوابع والزوابع

ألفت كمال الروبى

(الزوابع) بوصفها نثراً فنياً أو قصصياً^(١)، وهناك من أدخلها ضمن الرسائل^(٢)، مثلها مثل الرسائل الديوانية والإخوانية والشخصية. ولم نثرأى من هذه الدراسات تساؤلات ما حول طبيعة هذا الشكل القصصى أو الخصائص التى جعلته قصصاً، سوى بعض الإشارات العامة إلى السرد أو الوصف فيها^(٣). كما لم يطرح سؤال ما عن السبب فى تسميتها «رسالة» ما دامت هى شكلاً من أشكال القص. ولماذا لم يستخدم ابن شهيد أو أبو العلاء المعرى مصطلح «قصة» أو «حكاية»^(٤)، لا سيما أن المصطلحين كانا مستخدمين من قبل.

ومن هنا، تسعى الدراسة الحالية لـ (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد الأندلسى إلى معرفة كيفية تشكل النوع القصصى، من خلال استقراء النص نفسه، وذلك لتحقيق هدف أبعد هو معرفة الدواعى التى أدت إلى تشكل هذا النوع القصصى ومحاولة الإجابة عن سؤال سبق طرحه عن السبب فى اتجاه بعض الشعراء مثل ابن شهيد إلى الكتابة القصصية، برغم أن القص بأشكاله المتعددة فى تراثنا الأدبى كان مهماً وغير معترف

قرن كثير من الدراسات الحديثة لا سيما التى تؤرخ للأدب الأندلسى، أو التى تعرض للنثر الفنى فى الأدب العربى القديم، (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) بـ (رسالة الغفران) لأبى العلاء الممرى (٤٤٩هـ). وشغلت هذه الدراسات بالبحث عن أسبقية أى منهما على الأخرى^(٥)؛ فهناك من رجح أسبقية (رسالة التوابع والزوابع)، وهناك من رأى عكس ذلك. ولم يلتفت أصحاب هذه الدراسات إلى أن تزامن هذين العملين ربما شكلته شروط موضوعية واحتياجات فنية كان يستدعيها العصر آنذاك فى المشرق والمغرب على حد سواء. وبعبارة أخرى، ليس المهم هو تأثر أحد الشاعرين بالآخر، أو أسبقيته على الآخر، ذلك لأن القضية هنا تتعلق ببلاغة نص جديد حاول أن يتراد طريق التأليف القصصى.

وبرغم أن هذه الدراسات قد أدرجت الرسائلتين ضمن النثر الفنى، فهناك من تعامل مع (التوابع

* أستاذ البلاغة المساعد، جامعة القاهرة.

الخلافة نظاما للحكم ، وإعلان جمهورية الأشراف من جماعة الوزراء نظاما جديدا للحكم يقوم على الشورى .
مما زاد إلى الدستور من جمهور أحد أرباب الطبقة الأرستقراطية في عام ٤٢٢هـ - (١) .

لم تكن مدينة قرطبة إذن - في تلك الفترة - مدينة إقطاعية صغيرة ، بل كانت مدينة كبيرة تضم أخلاطا متعددة من البشر ، من عرب ومستعربين وموال وبربر وصقالبة ، ذلك أن الاضطرابات السياسية المتوالية التي شهدتها تسببت في إدخال كثير من الحرف والصناعات إلى المنطقة بالحرب وخدمة الجند (١) ، كما تسبب هذا الاضطراب السياسي أيضا في حراك اجتماعي بدأ بخلافة مكانة الطبقة الأرستقراطية التي كان يتمي إليها الخلفاء العوام في صراعاتهم . وقد أدى هذا إلى تقلد العامة بعض المناصب التي كان يتولاها أبناء الأرستقراطية مما أثار غضبهم ودفعهم إلى الثورة ضد الحكم واستقياطهم (٢) .

وربما كان ارتباطهم بالسلطة هو الذي جعلهم يربطون ارتباطهم بالسلطة لم يكن ارتباط الميلاد والنشأة فحسب ، ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق ، امتزج عشقه بها بعموحاته وآماله الكبار التي أحبطتها أحداث الفتن المتوالية . وقد صور هذه العلاقة في إحدى رسائله إلى المؤمنين حفيد المنصور بن أبي عامر ، يعترض فيها عن عدم استطاعته مغادرة قرطبة

وقد كان أقل حقوق مولاي أن ألق بيابه ، وأحجم بقائه... ولكني ممنوع ، وعن لادني مغموع ، يملك سلطان قدير ، وأمير ليس كمثلته أمير ، شيء غلب صبر الأتقياء ، واستولى على عزم الأنبياء ، وهو العشق ، باطل يلغ بالحق ، ليسين ضعف البشر ، ولقوح قلعة مطرق القدر ، والذي أنكرتمه أغرب الغرائب وأعجب المعاجيل .

يه (٣) ، وما إذا كانت الدواعي الدافعة إلى ذلك دواعي فنية أم اجتماعية ، إذا كان واردا الفصل بين الأدبي والاجتماعي .

- ١ -

كان ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦هـ) ينتمي إلى أسرة عربية أرستقراطية ، ارتبطت مصالحها بمصالح الفئة الحاكمة في الأندلس من الأمويين والعلمانيين ، فكان جده أحمد بن عبد الملك بن شهيد وزيرا للخليفة الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٥٠هـ) . كما كان أبوه وزيرا للمنصور بن أبي عامر (٣٦٦ - ٣٩٢هـ) . وقد استوزر ابن شهيد نفسه للخليفة المستظهر بن أبي عامر لابن شهيد أن يعيش فترة عصيبة في تاريخ الأندلس (٣٩٩ - ٤٢٢هـ) ، تلك الفترة التي اصطاح الموحدين على تسميتها بمصر الفتنة .

وقد شهدت قرطبة ، بسبب استقرارها السياسي النسبي في القرن الرابع الهجري تحول اقتصادي لم يعتمد فقط على تطور أساليب الزراعة والري ودخول زراعات جديدة (٧) ، بل جازى ذلك إلى أن الزراعة لم تعد هي نمط الإنتاج الوحيد ، ذلك أنها شهدت في الفترة نفسها تحولا تجاريا واسعا ، فضلا عن ظهور بعض الحرف والصناعات ، مما كان يمهّد لظهور طبقة وسطى (٨) تقع بين طبقة الخاصة وهي طبقة أرستقراطية الحكام وبلاء الوظيفة وكل من له علاقة بخدمة الحكام (٩) . وطبقة العوام من أصحاب المهن المستهجة الذين كانوا يشكلون البواد الأعظم من سكان المدينة (١٠) . وأدى هذا التحول إلى كسر نمطية المجتمع القديم ، الذي كان زراعيا في الأساس ، بنفسه القيمي والأخلاقي وتصوراته ، وإقامة علاقات جديدة ومغايرة وأنماط مختلفة من السلوك .

إلا أن هذا الاستقرار لم يدم لقرطبة طويلا ، فقبل أن يبدأ القرن الخامس الهجري بدأت نار الفتنة تشتعل ، ولم يجمد إلا بعد ما يقرب من خمسين وعشرين عاما ، أي بعد أن انهارت الخلافة الأموية . انتهى الأمر بإلغاء

والبحويين والفقهاء، ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الحركة العلمية في قرطبة قد بدأت في وقت مبكر قبل القرن الرابع، بالاهتمام بالعلوم الدينية الشرعية والعلوم اللغوية لأسباب تتعلق بإرساء الخلافة العربية أساساً، مما كان له أثره في توجيه الحركة العلمية والثقافية في الأندلس فيما بعد بصفة عامة. وحين تعرف الأندلسيون على مذهب المشرق الشرقيين، مذهب الأوائل، طريقة العرب القدماء، ومذهب المحدثين، انحاز عدد من الشعراء إلى طريقة المحدثين، حتى إن تميز بعض الأصوات الشعرية كان يرجع إلى اخذها طريقة النسي، كما هو الحال بالنسبة لأن دراج القسطلي - على سبيل المثال - في حين سعى الغنلاء اللغويون والمؤيدون إلى تسيده ما يسمى بمذهب الأوائل.

ومن هنا كانت معاناة ابن شهيد مع أوضاع الانحياز المحافظ، التي تجولت في عداء وصراع جبري مع كل مثله من مهابين ولغويين، وتقاد. فهو لا يقبلوا أدب ابن شهيد ولا شاعريته واتهموه بعدم إتقان أدوات البيان من وجهة نظرهم، وهي إتيان النحو واللغة والغريب. كما ألحقوا به تهمة السرقه من الشعراء والكتاب المتألفين. ولم يكن ابن شهيد وحده طرفاً في هذا الصراع مع أنصار الانحياز المحافظ، الذين كانوا في الوقت نفسه قريبين من السلطة السياسية، التي لم يكن ابن شهيد دائماً على وفاق معها، فكان قبله الشاعر ابن دراج القسطلي الذي وشي به بعض النقاد عند المنصور بن أبي عامر، والجمهور بالسرقة وعدم القدرة على الإجابة الشعرية، سوى المازحة فقط. وذلك لينزله من تدوين اسمه في ديوان الخطاء في عصر الخلافة (١١٤٧). وقد توارى مع هذا الانحياز المحافظ سيادة الفقهاء وسيطوتهم المبركة، إذ كان لهم دور بارز في الاعتبار ضد على الحكام ومصادرة أي فكر مناوئ للفقهاء السني، وإجهاض بعض الحركات العقلية والفكرية التي كانت تحاول أن ترقى طريقها (١٥). وقد جبر صو الحكم على

ويرج قاتل، وصير بغض ودعم بعض الجوز بخاء، بهيكة دراء، تدعى قرطبة. عجوز لعلي الصبا فانية. لها في الجمل صورة الغانية. زلت نال رحيل علي شهاب. ختيا ختيا في من راتيه. ترك العقول علي ضعفها. تدار كما دار السانية. فقد عنت بهواها العلوم. فهي براحتها عاتيه. تردت من حزن عيشي بها.

طالب إلى الموت على هواها، ولد على شقي. دمي لخواها (١٦).

فصنوه بقرطبة بعد أن تنولها الذي لتصلوهم بالدمار والخراب. وقد أصبحت فيها بناجا بالقرع عجوزاً ساقطة، يتم عن حب لا ينتهي. بعد هذا السقوط فقرطبة ليست إلا عجباً لأحلام ابن شهيد وطموحاته الفردية الخاصة التي ضاعت، ولم يعد إلى تحقيقها سبيل. غير أن الفردى والخاص هنا لم يتفصل عن «العام»، فابن شهيد الأندلسي لم ينس جذوره العربية، وانتهيار قرطبة لا يعني انهيار حلمه الفردى الخاص، بل يعني أيضاً انهيار الحلم العربي في الأندلس. وبقر ما ستكشف الأرسالة عن هذه الفردية المهيمنة على النص، فتستكشف أيضاً عن هذا العام، في انغماسه على الخيال الجمالية الثروة المتواترة، سواء كان في الصياغة أو في تشكيلها، إذ كانت النص القصصية، في شكلها، كلها شهدت قرطبة في هذا القرن الرابع الهجري أيضاً نهضة ثقافية وأدبية عظيمة، ذلك أنها أصبحت من كواكب الحركة الأدبية والعلمية في الأندلس، وباعتبار هذه النهضة في بدايتها على وفود علماء المشرق، فضلاً عن وفود مواطني شمال إفريقيا، مما جعلهم من الذين

طباقته التي تخللت أو وضعه الشخصى (صممه) ، كما كان يشير أحيانا^(٢١) ، سببا فى خرماته من أن يحظى بلقب الكاتب ، وهو أمر أتيح لغيره ممن كان يراهم دونه فى المكانة الاجتماعية والأدبية ، فقد كان هذا الإخفاق دافعا كبيرا إلى التمرد على السلطة الأدبية فى عصره^(٢٢) . ولم يتوقف سعيه عند التمرد على هذه التقاليد ، وإنما جاوزه باختيار شكل جديد ولده من إدماجه بعض الأشكال الأدبية المهمشة وغير المعترف بها والمستبعدة من الدائرة الأدبية الرسمية . وحين أراد أن يكسب عمله هذا مشروعية تجعله مقبولا سماء «رسالة» .

- ٢ -

ومعنى «الرسالة» فى الأصل كما يقول التهاتوى «الكلام الذى أرسل إلى الغير»^(٢٣) . ودلالة الرسالة على الكلام الذى أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوى والإبلاغ الكتابى . والأول هو الأسبق فى الاستعمال عند العرب القدماء ، ذلك لأن الرسالة استعملت فى الشعر الجاهلى بمعنى نقل الخبر عن طريق الرواية الشفوية ، يتضح هذا على سبيل المثال فى قول زهير بن أبى سلمى :

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة

وذيان هل أقسمتم كل مقسم^(٢٤)

ودلالة الرسالة على الإبلاغ الشفوى تشمل الرسائل السماوية التى نقلها الرسل والأنبياء إلى البشر عن طريق المشاهدة . وقد تطور معنى الرسالة من الدلالة على الإبلاغ الشفوى إلى الدلالة على النص المدون الذى يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسل إليه . وبما يدعم هذا المعنى دلالة أخرى للرسالة - بوصفها نصا مكتوبا - وهى الصحيفة التى تشتمل على عدد من المسائل فى الفن الواحد^(٢٥) . ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النثر المكتوب الذى يفترض وجود قارئ بدلا من

استرضاء هؤلاء الفقهاء فاتصاعوا لهم ، لدرجة أن المنصور بن أبى عامر أحرق كتب الفلسفة التى كانت فى خزائن الحكم - الخليفة السابق - بحضور الفقهاء ليرضيهم^(٢٦) .

غير أن الأمر لم يتوقف بالشعراء الأندلسيين الذين جابهوا التيار المحافظ عند اختيار طريقة المحدثين . فقبيل بداية القرن الخامس الهجرى تخلق شكل شعرى جديد هو «الموشحات» على أيدي عدد من الشعراء بدءا من مقدم بن معافى القبرى ومرورا بالرمادى الكندى (٤٠٣هـ) ونهاية بأبى بكر عباد بن ماء السماء (٤١٩هـ)^(٢٧) . وفى هذا الوقت نفسه كانت قد تعالت أصوات تؤكد استقلالية الشخصية الأندلسية عن نظيرتها الشرقية ، لدى كاتب من كبار كتاب الأندلس هو «ابن حزم» المعاصر لابن شهيد وأحد رفاقه ، وذلك فى رسالته فى (فضل الأندلس) التى كشفت فيها عن شعراء الأندلس وكتابها ومؤلفيها فى مجالات المعرفة المختلفة على نحو يجعل الأندلس متفردة فى كثير من النواحي عن المشرق^(٢٨) .

هكذا فتفتحت موهبة ابن شهيد الأدبية فى ظل هذا المناخ المضطرب والمضطرم سياسيا وفكريا وأديبا ، الذى لم يكن بعيدا عنه بأية حال ، لأنه ربط عالمه بعالم الوزراء والكاتب . وكان قد أعد نفسه لمصيح واحدا منهم لاسيما أن مكانته الاجتماعية كانت تؤهل لذلك . لكنه لم يكن له حظ مع أولئك الحكام ، حتى إنه حين عين وزيرا لم تدم وزارته سوى أيام . وحين حاول أن يثبت جدارته بوصفه شاعرا اصطدم بالمعايير الأدبية التقليدية ، التى كان يسعى المغويون والمؤدبون إلى تسييدها ، ومن هنا اتخذ الطريق المناهض بالهجوم على هذه المعايير والظن فى صلاحيتها وصلاحية القائمين بها . كما لم يوفق ابن شهيد فى أن يصبح كاتبا من كتاب الدولة الرسميين ، وبالتالي لم يحظ بلقب «الكاتب» ليصبح الوزير الكاتب . وسواء كان أقول نجم

«المقامة الإبلية»^(٢٥) ، فضلا عن إلماحه إلى فكرة شياطين الشعراء نفسها في «المقامة الأسودية»^(٢٦) . وعلى هذا كان الشاعر في تصور ابن شهيد مؤيدا بقوى خفية تعينه على قول الشعر . ومن هنا تمثل له زهير بن نمير حين أرخ عليه القول ، ولم يستطع إكمال قصيدة رثاء ... ولما توطلت الصلة بينه وبين تابعه (زهير بن نمير) الذي عرفه بيقية توابع الشعراء والكتاب ، حمل ابن شهيد هذه الرسالة منهم إلى من يعينه الأمر من ممثلي السلطة الأدبية ، الذين كانوا في خصومة دائمة معه ومع غيره من الشعراء والكتاب الموهبين في عصره .

غير أن لابن شهيد تفسيراً آخر لمنشأ الإبداع ، فالشاعر الموهوب في تصوره هو ذلك الذي ألهم البيان من عند الله . فالبيان عنده لا يكتسب ، وإنما هو موهبة إلهية وقد استند في هذا إلى الآية القرآنية «والرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان» . وكانت هذه الآية حجة يستخدمها ابن شهيد في مواجهة معلمه قرطبة من اللغويين والمتأدبين الذين كانوا يرون أن البيان يمكن أن يحصل ويكتسب بمثل أصول النحو واللغة والغريب^(٢٧) . وقد حاول أحد المستشرقين أن يربط عالم الجن الذي صوره ابن شهيد بعالم الروح الذي يقف في تناقض حاد مع عالم المادة والطبيعة ، وعليه فقد رأى أن لتصور ابن شهيد لمنشأ الإبداع علاقة بنظرية الفيض الإلهي ، التي تفصل بين المادة والروح . وعلى ذلك يتأثر ابن شهيد بالأفلاطونية المحدثة التي وصلت إلى الأندلس عبر المشرق^(٢٨) . إلا أن عالم الجن في التصور الإسلامي لا علاقة له بالعالم العلوي أو عالم الروح ؛ ذلك أنه عالم أرضي أدنى فلا يمكن أن يكون «الشيطان» أو «الجنى» هو الوسيط بين الله والشاعر وفق ذلك التصور ، بما يقوض فكرة الفيض هنا من أساسها . إن رؤية ابن شهيد لمنشأ الإبداع ذات علاقة بتمرد ورفضه للذين أخطأ منحى شبيهاً بالمنحى الروماني ، وأهم مظاهره ربط الإبداع بقوى غيبية سحرية غير مرئية في مقابل التصور

سامع ، إلا أن الدلالة المهيمنة للرسالة انحسرت على النص المدون المرسل إلى الغير . وقد تنوع هذا النوع من الرسائل حسب الأغراض التي كانت توجه إليها في الإطار الرسمي من سياسية إلى دينية ... إلخ . منذ منتصف القرن الأول الهجري . وبعد نشأة الدولتين في العصر الأموي ، برزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلاً معتمداً من أشكال الكتابة الأدبية . ومن ثم عدت الرسالة بمعنى الكلام الذي أرسل إلى الغير عند التقاد العرب القدماء شكلاً من أشكال النثر الأدبي المكتوب .

وعلى هذا ، فإن تسمية نص ابن شهيد برسالة تربطه بدلالة بالأدب النثري المكتوب ، ورغم اتسماله إلى المكتوب ، فإنه يحمل ظلال الدلالة الشفوية التي تبلو آثارها مهيمنة على السرد ، وذلك في الاستعمال المتكرر لأفعال الإنشاد والسماع (أنتشدني ، أنتشله ، استشدني ، استشله ، أسمعني ، أسمعك .. إلخ) . ومع أن استعمال هذه الأفعال جاوره استعمال فعل القراءة (اقرأ ، قرأت ، قرأ) ، الذي ارتبط بقراءة نصوص مكتوبة ، لا سيما «الرسائل» الوصفية التي أوردتها في النص ، فإن الشفافية تظل مهيمنة عليه ، حتى فعل القراءة نفسه – برغم ارتباطه بالمكتوب – يتحول إلى تلاوة شفوية .

وإضافة «الرسالة» إلى «التوابع والزوابع» (التوابع جمع تابعة وهو الجنى ، والتوابع جمع زابغة وهو الشيطان أو رئيس الجن) ترجع إلى تصور ابن شهيد لعملية الإبداع الشعري وتفسيره لها المستمد من المعتقدات العربية القديمة ، التي تجعل لكل شاعر «رباً» أو «شيطانا» يلهمه ويعينه على قول الشعر . والمصادر العربية القديمة تغفل بكثير من الروايات والأحاديث التي يسوقها مؤلفوها عن الأعراب ولقاءاتهم العقوية بتوابع الشعراء . وقد حددت هذه الروايات أسماء لتوابع كثير من الشعراء المشهورين^(٢٩) . وسبق لبديع الزمان الهمذاني أن أفاد من هذه الأحاديث والأخبار في بناء

يهم بعد ذلك بالهروب ، حين يطلب منه أن ينشد شيئا من شعره . كما يلعب شيطان طرفة بن العبد بد «الزعيم» ويقول عن شيطان أبي تمام « استئذنى فلم أنشده إجلالا له » . ويصف رثي أبى نواس بالمهايسة : « فأدركتني مهايته ، وأخذت في إجلاله لمكانه من العلم والشعر »^(٤٠) .

ومن المثير أننا لن نجد هذا الجو المهيب الذي أحيط به الشعراء في لقاءه بالكتاب مما يركى القول بأن حضور الشعر نوعاً أدبيا يوازي الماضي التليد الذي لم يفصل عنه الراوى . غير أن هذا الماضي لا يمثل كتلة واحدة . ومن هنا كان اختيار شعراء بعينهم عن قصد وتعمد حيث تقف نوايا الكاتب وراء هذا الاختيار ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

وستستمر الوظيفة الاستعراضية للشعر في الحركة الثانية (التي يزور فيها الراوى شياطين الكتاب) والثالثة، حين يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن ، الذين عرضوا لتناول الشعراء للمعاني التي سيقهم إليها الأولون ، ويقوم الشعر في هاتين الحالتين بتزكية البطولة القصصية للراوى ، لا سيما أن هذه البطولة فرضت منذ بداية الحركة الثالثة ، حيث يصبح (الراوى) سيد الموقف هذه المرة؛ فنجدته يتحدث عن نفسه في قوله : «وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن ، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعاني ..»^(٤١) . وقد عمد إلى تكبير هؤلاء النقاد مشيرا إليهم بعبارة مثل : قال «بعض من حضرة» ، و «أنشد آخر»^(٤٢) . ويصعد هذه التزكية في نهاية مجلس نقاد الجن إثبات الراوى للحضور أن شاعريته متوارثة أباً عن جد ، وبهذا تتأكد أصالة الموهبة عنده .

غير أن هناك وظيفة أخرى يقوم بها الشعر ، حين جاء مضمنا في الحركة الرابعة وهي السخرية ممن يصطنعون الشعر ويتكلفونه حرصا على اتباع التقليد الشعرية المتوارثة بغض النظر عن مصداقيها . وقد قيل هذا الشعر على لسان بطل وحمار عاشقين^(٤٣) ، احتكم

(الأنجمي)^(٢٨) . فستستخدم هنا مصطلح «الراوى» للتمييز بين ابن شهيد الكاتب المؤلف والراوى داخل العمل نفسه ، ذلك أن النص كله مبنى على الخيال الذى يفرض وجود مسافة تفصل بين الكاتب الحقيقي والراوى المتخيل داخل النص . وذلك استنادا إلى النظريات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد الروائي ، التي تميز بين الراوى والكاتب وتتعامل مع الراوى بوصفه وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه^(٢٩) .

ومع أن فصول (رسالة التواضع والزواجر) لم تصل إلينا كاملة ، فإن هذا الجزء المتبقى الذى أورده ابن بسام فى (الذخيرة) ، وأخرجه بطرس البستاني محققا ، تبو فيه الحركات الأربع مرتبة ترتيبا منطقيا ومخططا لها قصصيا بشكل واضح .

٢- فى الحركة الأولى - وهى التى يقوم فيها الراوى / البطل مع زهير بن نمير (رثي الراوى الشاعر) بزيارة الشعراء - يتجاوز القص (المعتمد على السرد الذى يقطعه الحوار بشكل أساسى والوصف أحيانا) مع الشعر . ورغم أن الشعر يأتى «متضمنا» فى القص فهو من حيث (الكَم) يبدو الغالب ، ذلك أن الشعر هنا له دور رئيسى فى تمهيد (البطل) الراوى قصصيا . فالوظيفة الاستعراضية للشعر هنا مسألة مهمة بالنسبة للقص ، حيث يتم عرض قدرات البطل من خلال معارضات شعرية لبعض الشعراء العرب القدماء الكبار تتم فى حضور شياطين هؤلاء الشعراء ، فضلا عن بعض القصائد الأخرى التى أصر على إتشادها تأكيداً لهذه الوظيفة .

والملاحظ هنا أن الشعر جزء من الماضي الذى يجله الراوى البطل ويعتز به . وهو يحرص على إظهار هذا الإجلال فى سرده الذى يقدم فيه شياطين الشعراء ولقاءهم بهم . فيقول حين طلب منه «عتيبة بن نوفل» رثي امرئ القيس الإنشاد : « السيد أولى بالإنشاد » ثم

فالفصيلة التي حاول أن يحققها الحطية لبني أنف الناقة في قوله السابق تحولت إلى نقصة في نص ابن شهيد .
وحين يستدعى ابن شهيد قول المهلبى :
حسان تطيب لباغى النسك خلوته
وفيه ستر على الفتاك إن فكوا (٤٥)

في رسالة الحلواء في هذا النص فإنه يستخدمه على سبيل التمثيل للموقف (٤٦) . ويدنو ابن شهيد هنا أبنا أصيلا للثقافة العربية القديمة التي تقوم على الاعتداد بالحفظ والاستظهار والتمثل بالأقوال المأثورة .

٣ - ومن المكونات الأساسية للنوع القصصى في نص ابن شهيد غير الشعر ، وجود بعض الأشكال النثرية القصصية السابقة . من أهم هذه الأشكال «المقامة» ، التي كان لها تأثير واضح في توجيه هذا النص بدءا من صياغته ، المعتمدة على السجع بشكل واضح ، فضلا عن الاهتمام الشديد باللغة والحرص على إقناعها واستيعاب المعجم اللغوى القديم . وقد رأى كثير من الباحثين أن تأثير المقامة في نص ابن شهيد لم يقف عند الأسلوب بل تعداه إلى أن فكرة (التوابع والزوابع) نفسها كانت مستوحاة من المقامة الإبلية لبديع الزمان (٤٧) . وأيا كان الأمر ، فقد سعى ابن شهيد إلى استخدام الأشكال النثرية القصصية الموزونة التي تمهين على بناء نص يبنى بالتعبير عن رؤيته وكانت المقامة أحد هذه الأشكال وأهمها .

وإذا كان ابن شهيد قد استحضر أسلوب المقامة في (التوابع والزوابع) ، فقد استحضر أيضا تنوعات أخرى على المقامة من خلال ما أسماه بالرسائل : «رسالة في الحلواء» ، «رسالة في تلعب» ... إلخ ، تلك التي جاءت متضمنة في الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) . وهذه الرسائل بمثابة مقامات قصيرة ، لأنها تعتمد على طريقة المقامة في الوصف والسرد والصياغة . وقد قامت هذه المقامات القصيرة بالوظيفة الاستعراضية التي قام بها الشعر في الرسالة كلها ، وفي الحركة الأولى

أصحابهما إلى الراوى أثناء زيارته لحيوانات الجن ، التي هي ليست سوى أفتنة لفئة معينة من الشعراء والنقاد واللغويين ، لم يشأ التصريح بأسمائهم مكتفيا بالترميز . والأبيات الشعرية التي صاغها ابن شهيد على لسان البغل والحمار العاشقين تستحضر على الفور شعر الغزل المذرى بشكل يثير السخرية اللاذعة من عاطفة الحب نفسها التي صورتها هذه الأبيات ، ومن الشعراء الذين يواصلون محاكاةهم مشاعر الحرمان واليأس في تصوير علاقة الرجل بالمرأة ، فتبدو محاكاةهم فجوة ومجموعة . وهنا تبدو المفارقة بين شعر أصيل قد تتعاطف معه وآخر مصطنع يعث على النفور والاشمئزاز .

وعندما يستدعى ابن شهيد أشعار غيره من الشعراء السابقين ، فإن هذا الاستدعاء يوظف في السخرية أحيانا وربما مجرد التمثيل للموقف الآتى ، فهو يستدعى قول الحطية الذى يمدح به بنى أنف الناقة :

قوم هم الأنف والأذنان غيرهم

ومن يسوى بأنف الناقة اللنبا

على لسان (أنف الناقة) شيطان أبى القاسم الإفلجلى أحد معاصريه من العلماء اللغويين . وقد أطلق على شيطانه هذا الاسم تلميحاً إلى عاهة خلقية فى الإفلجلى - وهى كبر حجم أنفه - بهدف السخرية منه . وبضعف من هذه السخرية الوصف الذى قدم به ابن شهيد «أنف الناقة» :

«فصاحبا : يا أنف الناقة بن معمر ، من سكان خيبر ا فقام إليهما حتى أشمط ربة وارم الأنف ، يتظالم فى مشيته ، كاسرا لطره ، وزاوبا لأنفه ، وهو ينشد : قوم هم الأنف...» (٤٨) .

فضلا عن تحويل الجرى الدلالى لببت الحطية إلى اتجاه معاكس ، عندما قيل على لسان «أنف الناقة» ،

مفردات المعجم القديم وإتقانها واستخدام المحسنات الأسلوبية المعتادة ، تحققت مستويات من السخرية بدأت على مستوى العبارة الثرية المتضمنة في السرد . قال ابن شهيد في مفتتح رسالته موجها خطابه إلى أبي بكر :

« وكتُّ أيام كتاب الهجاء ، أحن إلى الأدباء وأصبو إلى تأليف الكلام ، فاتبعت النواوين ، وجلست إلى الأساتيد ، فقبض لى عرق الفهم ودلى شريان العلم ، بمواد روحانية ، وقليل من الالتصاح من النظر يزدني ويسير من المطالعة فيفدني ، إذ صادف شن العلم طبقة ، ولم أكن كالثلج تقشيس منه نارا ، ولا كالحمار يحمل أسفارا ، فطلعت ثغرة البيان دراكا ، وأعلقت رجل طيره أشراكا ، فأنثلت لي الحجاب .. إلخ » (٥٢) .

فلغة السرد هنا تبدو جادة ومحافظة ومعتمدة على تضمين بعض العبارات المألوفة مثل : « صادف شن العلم طبقة » ، « ولم أكن كالثلج تقشيس منه نارا » ، ولا كالحمار يحمل أسفارا » . إلا أن استحضار هذه العبارات تم بهدف الإشارة والتلميح الساخر لغير المؤهين من الشعراء الذين يتصورون أن الدرس والتحصيل يمكن أن يجعل منهم أدباء ، فيشقلون على أنفسهم دون فائدة . وقد يرتفع مستوى السخرية إلى التهكم اللاذع من خلال الوصف ، وبصفة خاصة الوصف المسهب لتهالك الفقيه النهم على أنواع الحلوى في «رسالة الحلواء» (٥٤) . وربما يصل التهكم إلى مستوى الإقناع في لغة الحوار بين الراوي وشيطان عبد الحميد الكاتب (٥٥) وبينه وبين أنف الناقة شيطان أبي القاسم الإفليلي (٥٦) .

- ٤ -

١ - أتاح هذا الشكل القصصي تعددا صوتيا من خلال الشخصيات المتعددة التي تم استدعاؤها . غير أن الشخصيات المستحضرة هنا - عبر توابعها - وهي

بوصف الحيوان ذاته ، فلم يقف أمام تفاصيل جسيمة أو حركية ، مكتفيا بذكر نوع الحيوان أو الطير : « أسد » ، « ثعلب » ، « ابن آوى » ، « الحمامة » ، « مالك الحزين » ومعتمدا على الصفات الثابتة والمتعارف عليها التي تستدعي في ذهن القارئ عن هذا الحيوان أو ذاك ، وربما ينعت الأسد مثلا بأنه ضعيف أو هرم ، أو القرد بأنه شاب دون ذكر تفاصيل أخرى . أما ذكر ابن شهيد للحيوان هنا فيختلف تماما لأنه معنى بالوصف التفصيلي سواء كان هذا الوصف متعلقا بشكل الحيوان وهيشته أو حركته وسلوكه (٥٧) . وقد قدم وصفا جسيما للأرزة بقصيد الإيحاء بصفاتها المعنوية الباطنة المترتبة على الشكل ونوع الحركة . وبالإضافة إلى هذا كله فإن استحضار قصص الحيوانات في «رسالة التوابع والزوابع» يمثل جزءاً من أجزاء النص ، فهو مرتبط بما سبقه وليس مقصود لذاته .

٤ - إن تجاوز الشعر والرسالة والمقامة وقصص الحيوانات في «رسالة التوابع والزوابع» تم داخل إطار قصصي واسع ، استطاع أن يستوعب هذا التعدد . واعتمد هذا الإطار القصصي على ثلاثة عناصر أساسية تحققت في النص بشكل واضح وهي السرد والحوار والوصف . وبعبارة أخرى تمثل رسالة ابن شهيد شكلا قصصيا ذا طبيعة خاصة تختلف عن المقامة وقصص الحيوانات . إنه شكل أكثر حرية واتساعا لأنه يضم عددا من الأصوات المتحركة من خلال تجاوز هذه الأجناس المختلفة واستحضار عدد من المستويات اللغوية الأدبية شعرا ونثرا . لقد أعطى هذا الشكل الجديد أكثر من إمكان لتجاوز الغنائية الشعرية مع الثرية الأدبية ، ولم تلزم اللغة الشعرية في هذا النص باللغة الشعرية التقليدية الرفعية ، بل جاوزتها إلى لغة هزلية تجسدت في المقطوعتين الغزليتين اللتين أنشدنا على لسان الحيوان في الحركة الرابعة من الرسالة بهدف التهكم والسخرية . كما تشكلت اللغة الثرية في الرسالة من مستويات متعددة ، فمن داخل الصياغة الأدبية النمطية التي تركز على استيعاب

شخصيات واقعية تنتمى إلى الماضى فى معظمها - لا تتحاور فى النص إلا مع الراوى أو تابعه فى أضيق الحدود . وينطبق هذا على الشعراء بشكل خاص .

وإذا بدأنا بالنظر إلى الشعراء الذين استحضروا فى الحركة الأولى من الرسالة وجدنا أن حضورهم يبنى أساسا على ما يستدعيه وضعهم بوصفهم شعراء فى تاريخ الشعر العربى لدى القارئ حيث يمثل كل منهم صوتا شعريا متميزا . ولهذا اعتمد الكاتب على التداخلات التى يمكن أن تثار فى ذهن القارئ عندما تطرح أسماء هؤلاء الشعراء اسما اسما . ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد لأن استحضار امرئ القيس وطرفة بن العبد وقيس بن الخطيم يستدعى عصرا فنيا بأكمله هو العصر الجاهلى بشعرائه الذين لم يتم استدعاؤهم هنا . وبالتالي يطرح تساؤل يدهى عن السبب فى إسقاط الآخرين . كما يستدعى حضور أبى نواس وبأبى تمام والبحترى والمتننى العصر العباسى بمراحله المتعددة المتعاقبة وشعرائه الكثيرين غيرهم . هذا بالإضافة إلى تساؤل أخير عن سبب إسقاط الفترة الزمنية التى تقع بين العصرين الجاهلى والعباسى من قائمة الاختيار ومن التداخلات التى يستثيرها حضور هؤلاء الشعراء بعينهم فى ذهن القارئ السمات الشخصية اللصيقة بهم وظروف الحياة الخاصة بكل منهم ، لاسيما أن معظم هذه الشخصيات أحيط بقصص لها طابع شبه أسطورى (امرؤ القيس - طرفة بن العبد - قيس بن الخطيم - أبو نواس - المتننى) . وقد أفاد من هذا فى اختيار أسماء شياطين هؤلاء الشعراء (٥٧) .

لقد استحضر هؤلاء بوصفهم شعراء أولا ، وذوى سمات شخصية متميزة ثانيا . وكان وراء الاختيار قصدية الكاتب ونواياه ، حتى يمكن أن نقول إن تعددية الأصوات فى هذا النص لا ترتد إلى تعدد الشخصيات فحسب ، وإنما تجاوزها إلى ثنائية الصوت الواحد ، حيث تقف نية الكاتب وراء كل صوت من هذه

الأصوات، فنواياه هنا لا يمكن إغفالها بحال ، وهى تنفرع إلى اتجاهين اثنين أولهما الرؤية النقدية التى على أساسها اختار هؤلاء الشعراء دون غيرهم . والآخر الرؤية القصصية (النية القصصية) التى تعرض من خلالها تلك الرؤية النقدية . ومن المهم أن نشير إلى أن النية القصصية هنا مخطط لها منذ بداية النص كما سبق الإشارة إلى ذلك .

وليس مصادفة أن يمثل الشعراء الذين استحضرهم ابن شهيد اتجاهين شعريين متعارضين وهما الاتجاه الاتباعى والاتجاه الإبداعى . وليس مصادفة أيضا أن يتنمى غالبية هؤلاء الشعراء إلى الاتجاه الثانى (الإبداعى) . وهذا الاختيار يبين أنه مؤيد للشعراء ذوى القدرة على الابتكار والتجديد والخروج على التقاليد والمواضعات الشعرية ، وهم فى نظره الموهوبون .

لقد اختار الراوى (فى الحركة الأولى من الرسالة) رثى امرئ القيس ليكون أول من يلقاه . وهذه الأولية لها دلالتها ، ف شعر امرئ القيس يمثل أولية الصورة الناضجة المكتملة للشعر الجاهلى ، ولهذا يمد أول من ألف الملقات . من هنا فهو يمثل قيمة فنية كبرى فى تاريخ الشعر العربى . كما اختار الراوى أن يزور رثى طرفة بن العبد ، وهو تال فى الزمن لامرئ القيس ، ومن أصحاب الملقات أيضا . وقد تفتحت موهبته فى سن صغيرة ، كما أنه توفى فى سن صغيرة . لقد اختارهما الراوى بوصفهما شاعرين مبدعين موهوبين ، ومن ثم فقد حرص على إظهار إجلاله لهما . أما رثى قيس بن الخطيم فظهر بشكل مفاجئ للراوى وصاحبه وهما فى طريقهما لزيارة رثى أبى تمام معانبا لهما لأنهما لم يقصدهما بالزيارة . وهذا الظهور المفاجئ لقيس بن الخطيم يمثل تعارضا مع اختيار الراوى ، إنه حيلة قصصية متعمدة لإبراز التضاد بين الشاعر الموهوب موهبة حقيقية (امرئ القيس وطرفة بن العبد) والشاعر التقليدى غير الموهوب الذى تقف قدراته عند اتباع التقاليد الشعرية ،

ومن هنا أيضا كان اختلاف النسخ في ترتيبها، فبعض النسخ
أدنى من كتابه هو المصنف الإجماعي، أو كقولهم: "تاريخ
هذا المصنف ذلك التاريخ" المأخوذ الذي يغلبت القويصة
على مخطوطة التولية الحرفي للعلماء إلى التولية بغيره.

وفي الوقت نفسه أجمع أن نسخة من النسخ
التولية ليوألف المصنف الكبار، لأنه يرى أنهم هم بالأساس
بالقيام بعمل هذا النوع، وفي هذا فبعد جملة من
إلى التولية لغيره، فبعض النسخ إلى إجماع من كبار الشعراء
وليس من القلائد ككشف ابن راعي في القلائد، فبعض
النسخ حتى تروى عن مجموعة من القلائد، فبعض
أدنى من نسخة، وذلك لأن الشعراء في نظر الناس
أصبحت الأهمية الحقيقية، لأن الإجماع هو صانع الأحكام
الأدبية المصنوعة.

أما بعد، وإذا نظرنا إلى النسخ المبدعين الذين جعلوا
استخدامهم في مخطوطة القلائد من هذه المخطوطة (تولية)
شياطين الكتاب، من جهة أخرى، يبدو أن كثير من هؤلاء
يحلل عماد الرحلة إلى الكتابين، فربما هذا المصنف (تولية)
المصادفة القلائد، بحيث أن يكون كل هؤلاء الكتابين

مجتمعين ليلقاهم مرة واحدة. ومن الشخصيات التي
تأليف المصنف المبدع المصنف المصنف، وتألفا في
استحضرت عبد الحميد الكاتب، وتألفا في
الحضور من الأقبلي ثم بدع الزمان فضلا عن شخصية
أخرى غير معروفة هي أبو إسحاق بن حسان، وكل من
الجاظ وعبد الحميد الكاتب، وبدع الزمان، وهو من
الكتاب الأموات بالنسبة لابن شهيد، دوره البار والمميز
في الحياة البشرية الأدبية، حيث يمثل كل منهم مرحلة
زمنية، وقد سبق لابن شهيد أن أشرك في ذلك، ولهذا فإنه
استدعاهم بوضع كتابهم إجماعا فبعض في تاريخ
النشر الأدبي، أما أبو إسحاق الأقبلي، وهو عالم نفوس
معتبر، لابن شهيد، فهو أخصر من السلسلة النقدية وأحد
خصومه. وقد تم هذا الإجماع كله بغيره لابن شهيد
وفق رفته القليلة.

ولكن جليل البصر عن هذه الطريقة، أن مخطوط له
قصصا، لأنه يمثل مروج الشعر القديم، وفي الوقت
نفسه، فإنه يصف المصنفين، طريقة التولية وطريقة
المصنفين إلى بعضها، أي تعلم.

لقد استدل أنه سقيا في نسخة من نسخة
استدعاء سلطان أبي نواس في هذا السياق، بعد
أما طبعها، لأن كان أول من ترجم من الإجماع على
تقليد القصيدة العربية وسخر منها ومن الموضوعات
الشعرية التقليدية، كما كان جريا في هذه الملاحظات
الأخلاقية، لأن بسبب غرقه في الخوض في سبب
سلوكه الشخصي، بالخصائص فقط، بل ترجمه
الموضوعات المتعلقة بالجنود، فترجمه. وقد أورد ابن شهيد
من الإجماع التي كانت تروى عن محبوب أبي نواس
ولهذه فحول لقاؤه في نسخة من نسخة، وقد أورد هذه الملاحظة
على استحضار شخصية أبي نواس قصصا، من خلال
وصفه لثقلها المكان الذي كان يقبع فيه، ثم الحال
التي كان عليها سلطان أبي نواس، نفسه، وهو وصف لمن
يحل من الهزل، فهو لم يفرقه من غيره، إلا بعد أن
سمع إحدى قصصات ابن شهيد، كما قام بترجمته
بعد أن أحبه أحد الأقبليين، لكن هذا لم يفرقه من
إجماع ابن شهيد، أي نواس، لمكانه من العلم
والشعر.

لقد تم هذا إلى شهيد، فبعض النسخ
ليدلى بوجهه القصيدة التي تفرغ الموقوف (الشعر) والشاعر
الموقوف، على أن يكون الأقبلي (الشعر) في التولية الشعرية
واعتماد القلائد، ثم هذا فبعض النسخ، لا يفرق
يكن نسخة الموقوف، فبعض النسخ، لا يفرق
يضرر بجلوه إلى بداية ظهور شعر المصنفين، ومن هذا
كان اختياره ليوألف المصنف (ابن نواس)، أي تعلم المصنف
الذين كان لهم دور بارز في تجديد الشعر العربي، وكان
شعرهم موضع إجماع المصنفين، كما كان ينبغي
عادة بغيره لشعر المصنف القلائد، على أن يكون المصنفين

إن جرأه الراوى على شيطان عبد الحميد الكاتب وحده جوابه عليه متحد موقفًا صارمًا من طريقة عبد الحميد فى الكتابة إذ جعله ممثلًا للقديم، حين عرض بيادوته: «الكلام عراقى لا شامى، إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك...». وليس الموقف هنا قاصرا على عبد الحميد، بل يجاوزه إلى الطريقة القديمة فى الكتابة، ومن هنا كان الميل إلى شيطان الجاحظ الذى جعلت له صدرارة مجلس الكتاب، والذى جعل ممثلاً للجديد المحدث. وإقامة الحوار بين شيطان الجاحظ والراوى وتدرجه، ثم تدخل شيطان عبد الحميد الكاتب، بوصفه صوتا معارضا، كان يهدف إلى الإدلاء بوجهة نظر ابن شهيد والإعلان عن مقاطعته القديم - الذى أظهر أنه يملك القدرة على احتذائه - واختياره لطريقة المحدثين فى الكتابة التى اعتبر الجاحظ ممثلاً لها. وهذا الموقف يفسره الود الشديد الذى كان يسود الحوار بين أبى عينة رضى الجاحظ والراوى، كما يفسره أيضا تسليم أبى عينة بكل ما قاله الراوى وتعاطفه معه تعاطفا ملحوظا، ثم تدخله بعد ذلك لينهى الموقف بينه وبين أبى هبيرة (رضى عبد الحميد). وكان السبيل إلى تهدئة الحال أن طلبا منه أن يسمعهما بعضا من رسائله.

ومن تلك اللحظة توحد شيطان عبد الحميد الكاتب وشيطان الجاحظ وأصبحا صوتا واحدا، اقتصر على الاستماع والاستحسان والتعاطف مع الراوى، وقد سأله عن خصومه. ثم ناديا - وقد قاما هنا بمهمة زهير بن نمير - على أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفلى وأحد خصوم الراوى. وعندما ظهر أنف الناقة وصفه الراوى وصفا جسديا ساخرا يهدف به للكشف عن طبيعة هذه الشخصية ونفائسه^(٦١).

وقد ظهر أنف الناقة بوصفه صوتا معارضا لصوت الراوى، فحين سأل عنه قال: «فتى لم أعرف على من قرأه، فرد إليه الراوى السؤال نفسه. وهنا أثيرت مشكلة خلافية حول معرفة البيان وهل تتم بالتعلم والاكتساب أو

وقد تأتت النية القصصية مع رؤية ابن شهيد النقدية. وقد اضح هذا فى الوصف والحوار. ومن الملفت أن دور الحوار فى هذه الحركة الثانية كان بارزا، فهو الذى يظهر من خلاله التمازج بين الأصوات المتعددة. فبدأ الحوار بانتقاد وجهه أبوعينية رضى الجاحظ للراوى لكثرة استخدامه السجع فى كلامه، حتى صار أقرب إلى النظم. وطرح هذا السؤال من رضى الجاحظ يبدو طبيعيا، لأن الجاحظ لم يستخدم السجع فى كتاباته برغم ميله إلى إحداث نوع من التوازن الصوتى بين ألفاظه، معتمدا فى هذا على الترادف والازدواج^(٦٢). وفى الوقت نفسه، فإن طرح هذا السؤال كان وسيلة قصصية مقصودة لاستدراج الراوى إلى الحديث عن أكثر من مشكلة منها ما يتعلق بكتاب عصره وفوق أهل زمانه، مما كان يضطره إلى الإكثار من السجع حتى يصبح مقبولا لديهم، ومنها ضعف مستوى الفصحى بسبب التأثيرات الأجنبية. وهنا يعلو صوت رضى عبد الحميد الكاتب (وكنتيه أبوهبيرة) معارضا ومعترضا على تسليم الجاحظ بما يقوله الراوى ويدعيه ومشككا فى رأيه فى معاصره مسقطا عليه (الشهم) نفسها التى رعى بها الراوى أهل زمانه. وقد ترتب على ذلك رد فعل أشد وأعنف من الراوى:

«فقلت فى نفسى طبع عبد الحميد ومساقه وروب الكمية! فقلت له: لقد عجلت أبا هبيرة... إن قومك لنيم وإن ماء سهحك لسم، أحمارا رميت أم إنسانا، وقمعة طلبت أم بيانا؟ وأليك إن البيان لصعب، وإنك منه لفى عيباء تتكشف عنها... معانيلك تكشف... العنز عن ذنبتها. الزمان دفة لا قر، والكلام عراقى لا شامى. إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك، وألج من كشى الضب على ماضغيك فتبسم إلى وقال: أهلكنا يا أطلس، تركب لكل نهجه، وتبع إليه عجه؟ فقلت: الذئب أطلس، وإن التيس ما علمته^(٦٣).

هذه الشخصيات. وانتهى الأمر بتتويج الراوى كاتباً مجيداً على أيدي الكتاب، بين مؤيدين له مغتربين - رأى الجاحظ وعبد الحميد - ومحيطين منهزمين - رأي يديع الزمان وأبي القاسم الإفيليلى - كما سحبت السلطة النقدية للمرة الثانية من النقاد ومنحت للكتاب المبدعين.

ومهد هذا التتويج للحركة الثالثة التى يبدو فيها الراوى متحرراً تماماً وقد منح نفسه بوصفه مبدعاً سلطة النقد. ذلك عندما يحضر مجلساً من مجالس نقاد الجن، حيث أصبح سيد الموقف هذه المرة، وكان موضوع الجلسة الكيفية التى يتم بها تناول المعنى القديم من الشعراء المتأخرين، وكيف يميز الشاعر الأصيل القادر على مجاوزة المعنى القديم بتوليد معانٍ جديدة عن غيره من الشعراء. والملاحظ أن ابن شهيد تعدم عدم تحديد أسماء النقاد فى هذه الجلسة؛ فكلهم مجهولون سوى اثنين؛ أحدهما يدعى شمردل السحاي، والآخر يدعى فنانك بن الصقعب. وقد مثل حضورهما اختلاف وجهات النظر فى تناول الشعراء للمعنى الواحد. وتوافق الراوى مع فنانك بن الصقعب، وشكل هذا التوافق تمهيداً لاستعراض الراوى قدرته على تناول بعض معانى المتن. وهنا يظهر صوت ثالث لناقد من نقاد الجن، هو فرعون بن الجون، وهو تابعة أحد معاصرى الراوى الذى لم يكشف عن اسمه الحقيقى. وقد أثبت أمامه الراوى/ الناقد أن شاعريته أصيلة تمتد جذورها إلى أجداده الأولين بما أنعم ذلك الناقد الحاسد. ولا يخفى بالطبع أن هذه الحركة الثالثة تقف وراءها قصيدة ابن شهيد، الذى كان يسعى إلى تأكيد سلطة المبدعين النقدية دون النقد.

وتأتى الحركة الرابعة والأخيرة من الرسالة. ويحكى فيها الراوى زيارته لحبوانات الجن، حيث لم تعد الأصوات هنا أصواتاً بشرية مائلة للحقيقة، كما حدث فى استحضار الأموات من الشعراء والأحياء والأموات من الكتاب، فظهرت التوابع فى هذا الجزء فى صور حيوانات

هى موهبة يهبها الله من يشاء؟ وهنا يظهر أنف الناقبة بوصفه صوتاً من أصوات السلطة النقدية التى ترد البيان إلى إتقان النحو واللغة من خلال الدرس والتحصيل النظاميين. ويسخر الراوى من مرجعية الخليل بن أحمد وسبويه التى يستند إليها أنف الناقبة بشكل حاد، كما يسخر من العلم الذى يقدمه المؤيدون. لقد أراد ابن شهيد أن يثبت من خلال هذا الجدل أن النقاد - من علماء اللغة والمتأدبين - الذين منحوا سلطة النقد فى عصره مثل أبى القاسم الإفيليلى أدنى من الشعراء لأن معرفتهم مكتسبة تعتمد على الدرس دون الموهبة.

وبعد هذا يستعرض الراوى بعض ما كتبه اعتماداً على ما وهب من قدرة على البيان. ويختفى أنف الناقبة ليعاود الظهور مرة أخرى مستمعاً إلى بعض أشعار الراوى الوصفية تأكيداً لموهبته (وصف السحاب، وصف الذئب) مما يشير إعجاب فتیان الجن ويحقق مزيداً من الإحباط لأنف الناقبة. ويتدخل رأي أحد معاصرى الراوى ليصلح بينه وبين أنف الناقبة لتتكشف سيئة أخرى من سيئات صاحب أبى القاسم الإفيليلى، ذلك أنه يشغل بتعقب أخطاء الراوى ليظهر بها بين تلاميذه دون تقدير حقيقى لإبداعه.

وبين ظهور أنف الناقبة واختفائه يشهر شيطان بليع الزمان (زبدة الحب) بوصفه منافساً للراوى الذى عامله - بدوره - بوصفه ندا وليس أستاذاً. وكان قد استمع إلى ما قاله فى وصف الحلوى والشعرب.... إلخ فطلب منه أن يصف جارية، ثم بارأه فى وصف الماء، وانتهى اللقاء بانسحابه مهزوماً. وينتهى المجلس وقد أصبح الراوى محط كل الأنظار بعد أن نصبه كبار الكتاب شاعراً وكاتباً فى آن.

لقد استوعبت الحركة الثانية من (رسالة التوابع والزوابع) تعدداً صوتياً يرجع إلى تعدد الشخصيات المستدعاة هنا من الأموات والأحياء بالنسبة للراوى، وقد كشف هذا التعدد عن تناقضات وخلافات حادة بين

وغير المستقرة - بسبب تحليل طبقيته والاضطرابات السياسية والصراعات المتوالية التي انتهت بسقوط الخلافة العربية وبسبب تعرضه للإفلاس وسجنه لإغراقه فى الديون - سببا من أسباب اجتثاثه الإبداعى وسعيه لتأسيس مكانة أدبية خاصة يرمى من خلالها إلى تحقيق طموحاته الفردية. ولا يمكن أن نفعل أن نمرد ابن شهيد على السلطة الأدبية فى عصره قد دعاه إلى تبنى هذا الشكل القصصى القائم على استعادة أشكال سبق أن غيت أو همشت، بل لم يعترف بها من قبل السلطة النقدية فى العهد السابق عليه. وإذا كان هذا الانتحاء يمثل - بوجه من الوجوه - مظهرا من مظاهر عصيان السلطة الأدبية فى عصره، فإنه يحقق بالنسبة لابن شهيد إمكانات أكبر فى التعبير الحر عن نزوعه الفردى الذاتى.

وقد تزامن هذا الطموح الفردى مع طموح الجماعة الأدبية التي ارتبط بها ابن شهيد وكان من بينها ابن حزم. وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تأسيس خصوصية الذات العربية فى البيئة الأندلسية، وكانت تشق طريقها نحو هذه الخصوصية القومية التي لم تنفصل عن جذورها العربية القديمة. كما كانت مدينة قرطبة بتركيبها الاجتماعى ووضعها الثقافى - آنذاك - تحفز إلى تأسيس جمالية جديدة ومتميزة - كما تجلّى هذا فى ابتداء الموشحات فى المرحلة الزمنية نفسها على سبيل المثال - وكان وضعها الثقافى يسمح باستيعاب تعددية الأدب العربى بتاريخه القديم والطويل فى المشرق. وقد استطاع ابن شهيد أن يستوعب هذه التعددية وأن يستدعى النماذج التي كان يريد احتوائها لتأكيد ذاته وإثبات تميزه؛ ومن هنا كان تحقيقه لهذه النقلة الشكلية الجديدة.

وسواء كان ابن شهيد واعيا بتحقيق هذه النقلة الجديدة أو غير واع، فإن هذه النقلة لم تكن انقطاعا عن التراث القديم، وإنما هى نتاج توالد تم فى رحم

ولغويين وأدباء ونقاد، متوسلا بالرمز الذى أتاح له السخرية اللاذعة بلا حدود.

وعلى هذا استطاع ابن شهيد أن يدلى برؤيته النقدية من خلال هذا الشكل القصصى الذى سماه (رسالة)؛ ذلك أن من أهم سمات هذا الشكل أنه استوعب تعددا صوتيا تحقق من خلال الشخصيات المتعددة ومن خلال ثنائية الصوت الواحد، حيث كانت قصيدة المؤلف وراء كل شخصية من الشخصيات. كما ارتدت هذه التعددية أيضا إلى تعدد الأجناس الأدبية المختلفة من غنائية شعرية إلى مقامات إلى قصص حيوان. لقد حقق هذا الشكل إمكانات أكبر للحرية الذاتية فى التعبير لم يكن يحققها الشعر الغنائى وحده أو للمقامة وحدها أو غيرها من الأشكال الشعرية الأخرى.

إن (رسالة التواضع والزواجر) تعد شكلا أدبيا جديدا تولد من إدماج عدة أشكال أدبية متوارنة تمثل بدورها أنواعا أدبية متعددة. وهذا يعنى أن ابن شهيد لم ينقطع عن التراث العربى التقليدى السائد فى بيئته. فظلت مرجعيته الجمالية مرتبطة بالتراث، لكن توجهه الأساسى كان نحو الأشكال المستجدة والأدنى مكانة فى عرف الدوائر الأدبية الرسمية؛ ذلك أنه لجأ إلى النماذج القصصية المهمشة والمسكرت عنها فى التراث العربى التقليدى فضمها عمله واحتلها.

لقد تضافرت عدة عوامل أفسحت لابن شهيد أفقا ممتنا رأى فيه حال الأدب العربى فى سياق أشمل دفعه إلى خلق بلاغة مغايرة تمثلت فى هذا الشكل القصصى «الرسالة». ومن هذه العوامل ما يتعلق بوضعه الفردى الشخصى، ومنها ما يتعلق بجماعته الأدبية التي ارتبط بها، ومنها ما يتعلق بالوضع الاجتماعى الثقافى لمدينة قرطبة.

فالوضع الشخصى الخاص بابن شهيد كان يحضره إلى الرغبة فى التفرد والتميز، حيث كانت حياته المتقلبة

الثالث ففيه يحاور الراوى أوزة تسمى العاقلة، وكنيتها أم خفيف - يلاحظ أن اختيار الاسم والكنية مقصود للتهمك والسخرية، كما أنه يمهّد للحوار الذى يدور بينه وبينها - وقد صرح له زهير بن نمير بأنها تابعة لأحد شيوخ عصره من المتأدبين، حيث اعترضت الأوزة على الحكم الذى قضى به الراوى، حين وجهت حديثها لبغلة أبى عيسى: «لقد حكمتهم بالهوى، ورضيتهم من حاكمكم بغير الرضا» (٧٠). وكان سبب اعتراضها أن الراوى لا يتقن الأصول: «معرفة النحو والغريب» فكيف يعرض للفروع: «نقد الشعر»؟ وكان مدار الحوار حول الشعر وهل يرد إلى النحو والغريب اللذين هما أصل البيان بالنسبة للأوزة، أو يرد إلى الإلهام كما يرى الراوى؟ وقد أمر الراوى على أنه لا يتقن سوى «رجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والتصبية» (٧١) وانتهى الحوار بإسقاط صفات الحمق والغباء وقلة العقل والسخف والغرور والعجب على تلك الأوزة.

وهذا الحوار الساخر يذكرنا بحوار الراوى السابق مع رضى أبى القاسم الإفيلطى حول البيان: هل يكون مكتسبا أو هو إلهام من عند الله؟ إن ابن شهيد هنا يؤكد نظريته فى البيان مرة أخرى ويحدد حملته على المؤدبين والمعلمين من علماء اللغة والنقاد الذين يفتقدون موهبة الإبداع والابتكار ويعتمدون فى علمهم على التحصيل والدرس. كما أن حملته الساخرة على شعر دكين الحمار فى بداية هذا الجزء من الرسالة تبين أن من الشعراء فى عصره من هم غير موهوبين؛ فمنهم من تقف قدراته عند مجرد التقليد، مما يؤدى به إلى الاصطناع والتكلف، ومنهم من هو يجاوز ذلك إلى الإبداع، وهذا تأكيد لفكرة سابقة طرحتها فى الحركة الأولى من هذه الرسالة. ومن هنا، فليس لكل الشعراء الحق أو الصلاحية فى التصدى للنقد وإصدار الأحكام. لقد كشف ابن شهيد، فى هذا الجزء الأخير من رسالته، حملته على معاصريه من المعارضين له من نحويين

من يقال وحميز وأوز. وقد جعلت هذه الحيوانات تمارس أدوارا شبيهة بأدوار البشر، فمنهم الشعراء ومنهم النقاد ومنهم العلماء اللغويون. وقد تغير وضع الراوى هنا عن وضعه فى الحركات السابقة فأعطى مزيدا من الحرية والانطلاق؛ ليس فقط بسبب التوسل بالرمز من خلال استحضار الحيوان بدلا من الإنسان، وإنما لأن الراوى كان موضع اختبار صعب فى الحركة الأولى. وحين أُنجز ذلك الاختبار بنجاح اشتد ساعده فى الحركة الثانية، وأبدى ندية كاملة مع توابيع من التقى بهم من الكتاب. وعندما منح الإجازة من توابيع كبار الكتاب أكسبه هذا مزيدا من الحرية فى الحركة الثالثة، حيث أخذ مكانه ليس بوصفه شاعرا وكاتبا فحسب، بل بوصفه ناقدا أيضا. وبعدما أثبت كفايته التى خللت كبار نقاد الجن وأكثرهم شرا، كانت الانطلاقة إلى الحركة الرابعة التى لم تعد الندية فيها واردة، لأنه رمز لمثلئ السلطة الأدبية والنقدية من مثقفى عصره بالحيوانات استهزاء بهم وتعريضا بحمقهم وضيق أفتهم. وقد أكسبه هذا حرية كبيرة فى الوصف القصصى الساخر والتجاوز اللاذع مع من قابلهم من الحيوانات.

وقد أخذ الحوار فى هذا الجزء ثلاثة مسارات: أولها حين طلب منه أن يحكم على قصيدتين لشاعرين من عشاق حيوان الجن، أحدهما بفل والآخر حمار، فأصدر حكمه لصالح البغل. وجاء تعقيبه متضمنا للسخرية من الشعر الذى يعتمد على التكلف والاصطناع بسبب الرغبة فى محاكاة القدماء وتقليدهم. أما الثانى ففيه تكشف له البغلة المنشدة عن حقيقتها، إذ هى بغلة أبى عيسى، أحد رفقاء الصبا، ففسأله عن أحواله وأحوال قراءه أصحابها وقرنائه. وكان هذا التعارف محققا لغرضين، أولهما أنه كان وسيلة للكشف عن التوازن المقصود بين عالم حيوان الجن فى النص وعصر الراوى وعالمه، وبهذا لا يكون النص ملغزا أو غير مفهوم. وثانيهما ليعرض الراوى ببعض رفقاته الذين تنكروا له. أما

هذه النقلة الإبداعية لم يواكبها تنظير نقدي يدخلها في نسج الجمالية العربية، ذلك أن تراثنا النقدي لم يقبل النوع القصصي بأشكاله المتعددة قبولاً يحفز إلى نمو واستمرار، بل إنه واجهه بالتغيب والرفض، أو بالاستعلاء والتهميش، على أحسن تقدير، مما أعاق هذا النمو وأوقف إمكان الاستمرار.

الأدب العربي وتراثه؛ من هنا كانت صلة هذا الشكل صلة حميمة بالقديم.

وإذا كانت هذه النقلة الجديدة التي حققها ابن شهيد تمثل على نحو من الأنحاء تجنيزاً للنوع القصصي في أدبنا العربي، فقد كان من الممكن أن تنفتح طريقاً واسعاً وإمكانات أكبر للآخرين ممن جاءوا بعده. غير أن

الهوامش :

- (١) انظر على سبيل المثال، زكي مبارك، *الشعر الفني في القرن الرابع*، دار الجبل، بيروت ١٩٧٥ ج١ ص ٣١٨ - ٣٢٠، أحمد هيكال، *الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ص ٣٨١ وما بعدها؛ بطرس البستاني، *رسالة التواضع والزياع*، دراسة تاريخية أدبية، دار صادر، بيروت، دت، ص ٦٧، ٦٨؛ بروكلمان، *تاريخ الشعوب الإسلامية*، ترجمة تبه أمين فارس، منير الحلبيكي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥ ط ٤، ص ٣٠٨، ٣٠٩، شوقي شيف، *تاريخ الأدب العربي*، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٥٧.
- (٢) صنف زكي مبارك الرسالة ضمن الأخبار والأقصيص. انظر: *الشعر الفني في القرن الرابع*، مرجع سابق، ج١ ص ٢٤٠؛ انظر أيضاً: أحمد هيكال، *الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة*، مرجع سابق، ص ٣٧٧، إحسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي*، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ص ٣٣٤ وما بعدها؛ مصطفى الشكعة، *الأدب الأندلسي وموضوعاته ومقاصده*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ٥٧٨، ١٥٧٩، حازم خضر، *الشعر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين*، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١ ص ٢٩٣، ٢٩٤.
- (٣) شوقي شيف، *تاريخ الأدب العربي*، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، مرجع سابق، ص ٤٤٧.
- (٤) حازم خضر، *الشعر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين*، مرجع سابق ص ٣٠٠، ٣٠١.
- (٥) من المهم أن نشير هنا إلى أن هناك وعياً ما قد ساد يتميز (الحكاية) - بوصفها نوعاً أدبياً - عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى لدى المتعبد بنف النص ومبدعيه. وليس أدل على ذلك من تلك المقدمة التي صدر بها أبو الطاهر الأردى حكاية أبي القاسم البغدادي. قال أبو الطاهر الأردى: وأما الذي أختاره من الأدب فاختلص البديع والقصير القديم العربي ثم الشوارد التي اخترعتها عوامر الفاضلين من أعلام الأدياء، والنفوس التي اخترعتها أفراس المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذي أحصله من أدب غيري وأقتنيه وأخجل به وأدعيه وأزوره به ملجأ ما تنفوسوا به وتتأفروا فيه، ويصدق شاعدي عليه أشعار لنفسي دونها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها ما إن هذه حكاية من رجل ببغداد كتبت أحاسره برقة من الدهر... إلخ؛ أبو الطاهر الأردى، *حكاية أبي القاسم البغدادي*، تحقيق آدم متر، هيلنجر، ١٩٠٢ ص ١.
- (٦) انظر للباحث: *الموقف من النص في تراثنا النقدي*، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٠ ص ١٧٧.
- (٧) أحمد بدر، *تاريخ الأدب الأندلسي في القرن الرابع الهجري (عصر الخلافة)*، د. ت، دمشق ١٩٧٤، ص ٢٣٠.
- (٨) أحمد بدر، *تاريخ الأدب الأندلسي في القرن الرابع الهجري*، مرجع سابق، ص ٣٠٠، ٣٢٢؛ انظر أيضاً: أحمد ذكري، *قرطبة في العصر الإسلامي*، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص ٢٤٨.
- (٩) أحمد بدر، *تاريخ الأدب الأندلسي في القرن الرابع الهجري*، ص ٢٢٢ وما بعدها، أحمد ذكري، *قرطبة في العصر الإسلامي*، مرجع سابق، ص ٢٥١.
- (١٠) انظر تفاصيل تلك الأحداث في: ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تحقيق إحسان عباس، القسم الثالث، المجلد الأول، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥، ص ٥٢٢، ٥٢٩، انظر أيضاً ابن عذري المراكشي، *البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب*، تحقيق ليلى بروشمال، دار الثقافة، بيروت دت ج٣، ص ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، يعقوب زكي، *مقدمة ديوان ابن شهيد*، دار الكتب العربي، القاهرة، دت، ص ٤٨.
- (١١) أحمد بدر، *تاريخ الأدب الأندلسي في القرن الرابع الهجري*، ص ٢٢٢.
- (١٢) المرجع السابق ص ٣٣٤. انظر: ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، القسم الثالث، المجلد الأول، ص ٥١٦ - ٥٢٢، ابن عذري، *البيان المغرب*، ج٣ ص ١٤٧، ١٤٨.
- (١٣) ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- (١٤) الحميدي، *جذوة المقفيس في ذكر ولاية الأندلس*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص ١١٠، ١١١.
- (١٥) إحسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي*، عصر سيادة قرطبة، ص ٢٩ - ٣٣.
- (١٦) جاء في *البيان المغرب* لابن عذري أن المنصور بن أبي عامر كان قد أشد الناس في التبخر على من علم عنده شيء من الفلسفة والجدل في الاعتقاد والتكلم في شيء من قضايا النجوم وأدلتها والاستغفاف بشيء من أمور الفريسة. وأحرق ما كان في خزائن الحكم من كتب للدرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء، منهم الأصملي وابن ذكوان والزندى وغيرهم؛ واستولى على حرق حميتها يده: ابن عذري، *البيان المغرب*، ج٣ ص ١١١، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩

- (١٧) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر النثر والإمارات، (الأندلس) من ١٤٧ - ١٥٠.
- (١٨) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، من ٧٩ - ٨١. انظر: ابن حزم، رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها، ملحقه بتاريخ الأدب الأندلسي، من ٣٤٨.
- (١٩) ابن بشار، اللخيرة ... القسم الأول، الجلد، من ٢٤٣.
- (٢٠) حاجم ابن شهيد معلّى قرطبة ومؤيدوها ونقادها بشكل عام، وسخر منهم سخرية شديدة، وحسن بهجومه العنيف بعض العلماء القويين والكتاب مثل أبي القاسم الإشبيلي وابن فرغى. انظر: اللخيرة ... (لاين بشار) القسم الأول من ٢١٢، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤.
- (٢١) التيهنرى، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبدالبقيع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، ج٣ من ٧٣ - ٧٤.
- (٢٢) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الأفاق الجديدة، دمشق، ١٩٨٢، من ١٢٦. انظر أيضا قول طرفة بن العبد:
- ألا أبلغا عبد الضلال رسالة وقد يبلغ الأنبياء عنك رسول
- ديوان طرفة، تحقيق فوزى عطوى، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، من ١١١.
- (٢٣) أبو البقاء أيوب الحسيني الكنتوى، الكليات، تحقيق عثمان دروش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، القسم الثاني من ٣٨٦. كشف اصطلاحات الفنون ج٣، من ٧٤.
- (٢٤) انظر ما ذكره القرشي حول شياطين الشعراء من أخبار وأحداث: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، من ٤٠ - ٥٥. انظر أيضا ما ذكره الجاحظ حول شياطين الشعراء، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧، ج١ من ٢٢٢٥ وما بعدها.
- (٢٥) بدیع الزمان الهمداني، المقامات، شرح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، من ٢٥٢ وما بعدها.
- (٢٦) بدیع الزمان الهمداني، المقامات، من ١٨١.
- (٢٧) انظر: ابن شهيد، رسالة التواضع والتواضع، تحقيق طبرس البستاني مرجع سابق، من ١٢٥، انظر أيضا: اللخيرة، القسم الأول، الجلد الأول من ٢٢٩ - ٢٤٠، ٢٤١، ٢٣٦.
- (٢٨) JAMES T. MONROE, *Risalat AT-Tawabi, WAZ-Zawabi, Introduction, translation and notes*, University of California Press, 1971, P.37.
- (٢٩) رسالة التواضع والتواضع، من ٩١.
- (٣٠) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، من ٣٨٥.
- (٣١) حول تسمية التواضع والتواضع وبشارة الفكاهة انظر: الحميدى، جلوة المقصص، من ٣٧٤.
- (٣٢) إحسان عباس، عبد الحميد يحيى الكاتب، وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨، من ١٥٧، ١٥٨.
- (٣٣) رسالة التواضع والتواضع، من ٩١.
- (٣٤) المرجع السابق، من ٨٧.
- (٣٥) نفسه من ٨٧.
- (٣٦) نفسه من ٩٠.
- (٣٧) نفسه من ٩٠.
- (٣٨) نفسه من ١٠٤، ١٠٦.
- (٣٩) انظر: بدوي المبد (رسائلها الخاصة بمنظري الفن الروائي)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، من ٩٠ وما بعدها.
- (٤٠) رسالة التواضع والتواضع من ١٠٦.
- (٤١) نفسه، من ١٣٢.
- (٤٢) نفسه، من ١٣٢، ١٣٣.
- (٤٣) نفسه من ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩.
- قال ابن شهيد على لسان البطل العاشق:

مقام على حمر الجوى ونحو
إذا ما أصغرى بغلا فليس يزول
فحمر، ولما عهدها فأسجل
ولكى لبخل للثقل حمول
إذا هي بليت حيث تبول

على كل صب من هواه طبل
وما زال هذا الحب دام مبرحاً
بنفسى التى لَمَّا ملاحظ طرفها
تصبت بما حملت من قتل حبها
وما نلت منها نغلا غير أغنى

كما قال علي لسان الجمارة:

دعيت بهذا الحب منذ هويت
كلفت بإلفي منذ عشرين حجة
ومألى من يرح الصبيانة مخلص
وعسبر منها قلبها لي نميمة
ومأ نلت منها نكلاء غير أنني
ورأيت إراني نلت أريت
يجول حولها في الحبشا ونعيت
ولائي من فيض السقام منيت
نماها أحم الخمصيتي عيت
إنما هي رأيت رقت حيت تروث

(٤٤) نفسه، ص ١٢٤.

(٤٥) نفسه ص ٢١.

(٤٦) نفسه ص ١٢١، ١٢٢.

(٤٧)

Monroe, Risalat AT-tawabl, WAZ-Zawabi, Introduction, Translation and notes p.27.

مصطلقى الشكبة، الأدب الأتلسي موضوعاته ومقاصده، ص ٥٧٨، ٥٧٩.

(٤٨) رسالة التوايع والزوايع ص ١١٩.

(٤٩) المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.

(٥٠) نفسه ص ٩٣، ٩٦.

(٥١) ابن بسام، الأخيرة..، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧، ٢٣٨.

(٥٢) انظر: وصفه للأوزة في الرسالة، ص ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢.

(٥٣) رسالة التوايع والزوايع، ص ٨٨.

(٥٤) السابق ص ١١٩ - ١٢٢.

(٥٥) نفسه ص ١١٨.

(٥٦) نفسه ص ١٢٤، ١٢٥.

(٥٧) استرحى ابن شهيد أسماء شياطين الشرء والكتاب من واقع الأخبار المتعلقة بوقائع حياة كل منهم الخاصة ومفرداتها. مثل اختياره لأسماء شياطين كل من طرفة بن العبد وأبي نواس و البخرى والجاحظ وأبي القاسم الإفريقي.

(٥٨) رسالة التوايع والزوايع ص ٩٦.

(٥٩) نفسه ص ٩٦.

(٦٠) نفسه ص ٩٨.

(٦١) نفسه ص ١٠١.

(٦٢) نفسه ص ١١٢، راجع،

Monroe, Risalat AT-Tawabl, WAZ-Zawabi

Introduction, Translation and notes, p.22.

(٦٣) نفسه ص ١٠٤.

(٦٤) نفسه ص ١٠٢.

(٦٥) نفسه ص ١٠٦.

(٦٦) انظر:

(٦٧) شرقى شبيب، الفن وملاحبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٦٩.

(٦٨) رسالة التوايع والزوايع، ص ١١٦ - ١١٨.

(٦٩) نفسه ص ١٢٤.

(٧٠) نفسه ص ١٥٠.

(٧١) نفسه ص ١٥١.

Monroe, Risalat At-Tawabl, WA Z-Zawabi, p. 24, 25.

حى بن يقظان وروينسون كروزو

نصان فى السيرة الذاتية الاستعارية

مارى تريز عبد المسيح*

كافة؛ التابعة للكنيسة الإنجليزية^(٣)، والمنشقة عنها فى آن، مثل طائفة الكويكرز التى كان ديفو ميالاً إليها^(٤). لقد أسهمت هذه الترجمة فى النضج الفكرى للمذهب البروتستانى الأوروبى. ووفقاً لما يقوله نيكولاس ريشر (١٩٦٧)، فقد كان النص العربى بمثابة حركة دفع للإيديولوجيا الدينية - الفلسفية التى تأسست عليها حركة التقوية Pietism الإنجليزية فى القرن السابع عشر.

هذا فضلاً عن أن اهتمام علماء اللاهوت البروتستانت المنشقين فى القرن السابع عشر بدراسة النص الأصلى للكتاب المقدس قد صاحبه اهتمام بالدراسات العربية^(٥). فعندما بدأ العلماء فى اتخاذ هذا النص مرجعاً أساسياً، تطلب ذلك قراءته قراءة مباشرة وقراءة مصدرة أيضاً، ومن هنا ظهر الاهتمام بكتب أخرى مكتوبة بلغتين قريبتين هما العربية والعبرية. وحينما كانت الكنيسة تفقد سلطتها المطلقة، توافقت ذلك مع السعى إلى عقلنة الدين نتيجة لرفض هذه الهيمنة التى

نجح كل من أبى بكر بن طفيل (٥٠٠ - ٥٨١هـ / ١١٠٦ - ١١٨٥م) مؤلف (حى بن يقظان) (١١٨٠) ودانيل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١) مؤلف (روينسون كروزو)^(١) (١٧١٩) - فى خلق تفسير كونى «كوزمولوجى» يشرك القارئ فى تكوين صورة استعارية تجعله يخوض مع المؤلف تجرته الذاتية فى الإيمان بالله، وذلك من خلال قالب سردى يركز على كيفية إدراك الإنسان لعملية الخلق. ويعتزم هذا البحث دراسة المنهج الذى اتبعه النصان فى اتخاذ السرد وسيلة لتعرف الله، ولخلق صورة استعارية لكوزمولوجى عالمى.

هل تجمع (حى بن يقظان) و(روينسون كروزو) علاقة نسب أدبى، أم تجمعهما علاقة نصية؟

تعددت الدراسات التى قالت بوجود علاقة نسب أدبى بين (روينسون كروزو) و(حى بن يقظان)؛ فعندما ترجمت الأخيرة إلى الإنجليزية^(٢) استحسنتها الطوائف

* قسم اللغة الإنجليزية. جامعة القاهرة.

ببصيرته، بحيث لا يتوقف عند حدود معرفة الكاتب بل يجاوزها.

أما ديفو فيعرض رأياً شبيهاً لما يراه المؤلف المسلم (١٩٢٥، ج ٣)، حيث يؤكد أنه:

« برغم أن الرواية مجازية إلا أنها تاريخية فى الوقت نفسه. فهى تقدم صورة رائعة لحياة تزخر بغرائب المصائب، وتقدم نموذجاً لكل ما هو مزين وبصعب كشف حقيقته فى الحياة. ولكن هناك رجلاً على قيد الحياة تشكل أفعاله فى الحياة موضوع هذه الصفحات، حيث تشير معظم أجزاء القصة إلى هذا الشخص بعينه... وإنصافاً للحق، فإننى أنسب هذه القصة إلى نفسى (ص ٥ - ٦).

إلى جانب ذلك، يدعو ناشر طبعة عام ١٧٩٠ القارئ إلى تطبيق: تجربة الكاتب على حياته قائلاً: «تحتوى القصة على دلالة دينية للأحداث حتى يمثل بها الحكماء» (ص ٧).

يصوغ الكاتبان، إذن، تجربتهما فى قالب سردى، حيث يتوصل السارد - سواء كان كروزو أم حى - إلى الاهتمام الروحى من خلال أنماط جديدة للقراءة؛ ليست قراءة النصوص المقدسة فحسب، بل قراءة حياتهما الشخصية بالاستعانة بهذه النصوص، مثلما سبق أن توصل الكاتبان بالحوار مع النص المقدس (هارفارم ١٩٨٨، ص ٩٢١)، أو بياجاد «بديل يتناوب المشاركة» - أى القارئ - تبعاً لبول دى مان (١٩٧٩، ص ٩٢١)؛ فقد وظف القلب السردى هنا لإشراك القارئ فى تجربة الهداية.

وتؤكد لنا صحة هذا الفرض بما جاء بملحق ساميون أوكلى (١٩٠٥) لأول ترجمة قام بها لـ (حى بن يقظان) (٥):

فرضها القساوسة، على حد قول جون سير (١٩٨٨، ص ٥٤٨).

وعلى عكس النظرية الدينية المبينة على الوحى، فقد اقتضت النظرية الدينية العقلانية أسلوباً جديداً لقراءة نص الكتاب المقدس بطريقة ذات طابع ذاتي تبعثها كتابة من الطابع نفسه تظهر الاستجابة الشخصية للنص. وهكذا، فأهم ما يربط ديفو باين طفيل كامن فى تلك النظرة العقلانية للدين. ومن ثم سنركز هنا على إبراز هذه النظرة التى تربط بين المؤلفين وتكمن خلف قراءة كليهما للنص المقدس استناداً إلى التجربة اليومية. وفيما يرى جيفرسون هارفام (١٩٨٨) فإن هذا النوع الأدبى الجديد يمكن اعتباره سيرة ذاتية للهداية.

السيرة الذاتية للهداية:

لا يتحدد مفهوم السيرة الذاتية فى هذا السياق بالخصائص الشكلية أو الأفكار الرئيسية التى مجدها فى السيرة الذاتية بشكلها التقليدى، بل يتسع ليشمل الأسلوب الذى اتبعه الكاتبان فى قراءة تجاربهما الشخصية على نحو يتيح للقارئ أن يقرأ تجربته هو فى النص، ويستطيع، من ثم أن يعيش تجربة الهداية نفسها التى عاشها الكاتبان.

وقد أنشأ ابن طفيل خطاباً سردياً لإظهار تجربته الذاتية فى الهداية. ففي مقدمة كتابه، يبرز ما يترتب على بنية الاتصال التى شيدها لتوصيل تجربته للقارئ:

« غير أننا ألقينا إليك بغايا ما انتهينا إليه من ذلك من قبل أن نحكم مبادئها معك. ولم يفدك ذلك شيئاً أكثر من أمر تقليدى مجمل. هذا إن أنت حسنت ظنك بنا، بحسب المودة والمؤالفة لا بمعنى أننا نستحق أن يقبل قولنا» (ص ٢٤).

من هنا يتضح أن الراوى قد عرض آليات خطابية تؤدى إلى تأمل الذات بواسطة القراءة؛ فهو يريد أن يسيع بالقارئ فى البحر الذى عبره ليشاهد ما شاهده ويتحقق

إشراق الوعي؛ فالانتقال من العقلاني إلى اللاعقلاني لا يمكن صياغته سوى بالتجاوز الخيالي. لذلك يطرح ابن طفيل آليات القراءة التي تؤدي إلى حالة التجاوز هذه:

«وشاهد ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، فلا تعلق قلبك بوصف أمر لم يخطر على قلب بشر، فإن كثيراً من الأمور التي قد تخطر على قلوب البشر يعتذر وصفها، فكيف بأمر لا سبيل إلى خطوره على القلب، ولا هو من عالمه ولا من طوره؟.. لكننا مع ذلك، لا نخليك عن إشارات نومي بها إلى ما شاهدته من عجائب ذلك المقام، على سبيل ضرب المثل، لا على سبيل قرع باب الحقيقة إذ لا سبيل إلى التحقيق بما في ذلك المقام إلا بالوصول إليه» (ص ٨١).

وبينما يعبر ابن طفيل عن هذا التجاوز عبر «إشارات نومي بها إلى ما شاهدته من عجائب، يلجأ ديفو إلى المجازي في عمله؛ فهو يوضح للقارئ في مقدمته (١٩٢٥، ج٣) كيف كان عليه أن يكتب عن «الغريب» لكي يقرب للقارئ ما هو خارج عن العادة.

«لو كنت قد اتبعت الأسلوب التقليدي في كتابة سيرة أحد الرجال، وقدمت لكم وصفاً لسلك رجل تعرفونه في الحياة فما كنتم قد أوليتموه عنايتكم. فالوقائع المرئية التي يقصد بها التأثير على الفكر يجب أن تنسب إلى شخص لم يسمع به أحد» (ص ٩٠).

وقد بذل الكاتبان جهداً واعياً لنقل عالميهما في صورة استعارية، لذا استخدمنا نماذج بتتعد للقارئ عما هو متعارف عليه حتى يعيد تركيب تجربة الهداية في مخيلته، لكي يشارك المؤلف التخيل الاستعارى.

«عندما قرأت غرائب وخیالات المثاليين العرب شعرت بدهشة كبيرة، فقد وجدت انساقاً بين مفاهيمهم ومفاهيمنا في وقتنا الراهن، كما أن لخيالهم الجامع صدى لدينا؛ فكأننا استخدمنا أدواتهم ذاتها للعزف على الوتر نفسه» (ص ٨٧).

هكذا تمكن أوكللي قارئاً ومترجماً من تبين التوافق التام بينه وبين هذه الثقافة الأجنبية، وبذلك يكون قد قرأ ذاته في النص. القراءة هنا عملية تفاعل عقلائي مع النص تؤدي لفهم الذات، كما أن القارئ يعيد بواسطتها ترتيب بناء التفسير الكوني للكاتب. ومن هنا، يأتي السرد باعتباره أداة «لتعرف الله» a theology of narative كما يسميها هامان (١٩٨٨).

السرد أداة لتعرف الله:

على حين يعد (حى بن يقظان) نصاً ذا هدف ديني صريح، فإن الدلالة الدينية في (روبنسون كروزو) ضمنية. وقد اختار المؤلفان النمط السردى وسيلة لتفسير كيفية الإيمان بالله، فالسرد الشخصي لتجربتهما يفسر قراءتهما لنصوص الكتب المقدسة. ومن ثم يتشخص كلاهما تجربته تلك بمحاكاة قصص الخلاص التاريخية التي وردت في تراث كليهما؛ وبالتالي يصبح نص كل منهما نموذجاً للقارئ، يمكنه من خوض التجربة ذاتها التي خاضها المؤلف من قبل، وبذلك يتم التواصل بين الكاتب والقارئ عبر القلب البلاغي للنص السردى الذى يحتوى على علاقة حوارية بين المتحدث حى/ كروزو والآخر.

وتتطوى الحركة من الشك/ الجهل إلى اليقين/ المعرفة على مفارقة؛ فبينما يجوز التعبير عن الشك في لغة حوارية لا يجوز استخدام اللغة نفسها للتعبير عن

السيرة الذاتية الاستعارية:

ولديفو، أيضاً، رأى شبيهه، فهو يرى أن «العزلة» تضيق معنى إلى الحياة. والعزلة في رأيه هي: «تأمل في الغايات الإلهية»، كما يرى أنه «من دواعي العزلة ما يبرر ضرورة ابتعاد الجسد عن المظاهر الخارجية» (١٩٢٥، ج٣، ص ٧-٨).

فإذا كانت قراءة السيرة الذاتية تتيح للقارئ بلوغ الحقيقة السامية، فإنها بذلك تكون أداة لتذويب المفارقة بين الأنا والآخر. وعندما يحاول ابن طفيل وديفو اكتشاف قانون أو دعائم للوجود، فهما إذن يبحثان عن موضوع لهما فيه، وعن نقطة ثبات لضبط النفس يستمدانها من ذلك القانون. يقول ديفو: «يدور كل شيء في ذهننا على هيئة حلقات دائرية متعددة، تتمركز حول ذات كل منا» (١٩٢٥، ج٣، ص ٢). غير أن كل تصورات للقاعدة التي تنظم الوجود تظل غير مكتملة، كما تظل كل سيرة ذاتية للكاتب بلا نهاية، إلى أن يتناولها القراء ويسعون بقراءتهم، ومن ثم تأويلهم، إلى منحها اكتمالها؛ حيث تختلف تجربة القراءة من قارئ إلى آخر، ومن جيل لآخر.

الذات المتغيرة / تغير منهج القراءة:

تحدد ماهية الذات أمر صعب، إلى درجة الاستحالة نفسها التي لا تمكن المرء من تعرف الكون بأكمله. لذا يضع ابن طفيل وديفو على عاتقهما مهمة القيام برحلة من نوع خاص، يصطحبان فيها «ذوى العقول المتأمل»؛ رحلة بعيدة غير مأمونة العواقب، تقصد جزراً نائية، في محاولة لتعرف الذات. وهناك، في تلك المناطق البعيدة، يتوصل بظلالهما إلى اكتشاف مراحل تطور ذاتيهما بالتكيف مع الطبيعة.

يتطور حتى خلال ثلاث مراحل تماثل مراحل عمر الإنسان/ التاريخ. وتشمل تلك المراحل الثلاث تحول الذات المتغيرة من مرحلة العجز في الطفولة إلى العقلانية، ثم تليها روحانية العقل. ويتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى عبر أسلوب حوارى، يتبدى في شكل تساؤل وإجابة تتخذ من النص القرآنى مرجعاً أساسياً للتفسير.

يمرّف جيمز أولنى التخيل الاستعارى بأنه وسيلة لإضفاء معنى على الوجود، أو لتكوين رؤية متجانسة للكون؛ فاستشفاف معنى ما للوجود يستلزم إدراكه فى إطار نمط متكامل. والاستعارة هى التى تجمع عناصر شتى فى رباط متناسق، ولذلك يتيح التخيل الاستعارى أن يستشف القارئ الحقيقة الكلية السامية: النمط المتكامل الذى له مغزى فى سيرة المؤلف الاستعارية، بحيث يستطيع أن يتمثله فى حياته. ويوضح ابن طفيل هذا فى وصفه لتجربة الصوفية:

«فتحن نزيدك شيئاً مما شاهد حتى بن يقظان، فى مقام الصديق الذى تقدم ذكره فنقول: إنه بعد الاستغراق المحض، والفناء التام، وحقيقة الوصول، شاهد الفلك الأعلى الذى لا جسم له، ورأى ذاتاً برهية عن المادة، ليست هى ذات الواحد الحق، ولا هى نفس الفلك، ولاهى غيرها، وكأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة من المراىى الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس، ولا المرأة، ولاغيرهما. ورأى لذات ذلك الفلك للمفارقة من الكمال والبهاء والحسن، ما يعظم عن أن يوصف بلسان ولىق عن أن يكسى بحرف أو صوت. ورآه فى غاية من اللذة والسرور والغبطة والفرح، بمشاهدته ذات الحق - جل جلاله» (ص ٨٣ - ٨٤).

فعندما يدرك حتى «ذات الحق» يبلغ «الفناء العام». وتنتقل التجربة من السارد إلى القارئ فى صورة «الشمس التى تظهر فى مرآة من المراىى الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس ولا المرأة ولاغيرهما» فالقارئ والسارد يشتركان فى المخلق الإبداعى للتجربة، مما يؤدى إلى «غاية من اللذة والسرور ... بمشاهدته ذات الحق»، أى مشاهدته الحقيقة الكلية.

«يجب التنبيه إلى معنى العناية الإلهية التي تتغلغل في ملابسات الحياة وأحداثها كافة، وذلك لمعرفة ماهيتها ولتفهم المقصد الإلهي سواء في الحياة أو تجاه أنفسنا، وما يجب علينا القيام به في الظروف الذي يواجهها» (١٩٢٥، ج٣، ص ١٥).

إن تمرد كروزو الظاهري هو تصوير استعاري لاضطرابه الباطني؛ فمغامراته من سالي إلى البرازيل تظهر ذاته المتغيرة الخالية من أي نمو روحي، وضياعه الروحي يمثل استعارياً في العالم المتقلب الذي يواجهه. وعندما يصل إلى شاطئ الجزيرة المهجورة، تتاح له فرصة الحوار مع ذاته عبر البيئة المحيطة به، يساعد مرضه/ ضعفه الجسدي على التسليم بالتوافق التام بين أبجديات تأكيد الذات والمخطط الإلهي. وتتمثل له هذه الحقيقة استعارياً في الرؤيا التي يراها بين السقطة والنوم (ص ١٠٠)، والتي تصل به تدريجياً إلى مكون ذاته، كما تجعله يرجع إلى قراءة نص الكتاب المقدس. هنا تصبح الكينونة حاصلة الإدراك؛ فهي تنشأ عن تهذيب الذات بتأمل النظام الأعظم. وعندما يكتشف المعنى يصبح شكلاً مدركا بالحواس، مجسداً في صورة استعارية يتلقاها خيال القارئ ويعيد تركيبها بدوره. فالتأمل الديني يسفر عن تفتح الوعي الإنساني في كلا النصين، الإنجليزى والعربى. ويستخدم ابن طفيل هذه الآليات نفسها مع قارئة:

«ولقد حرك مني سؤالك خاطراً شريفاً أفنى بي - والحمد لله - إلى مشاهدة حال لم أشهدها من قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو من الغربة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورها، وعالم غير عالمها. غير أن تلك الحال، لما فيها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من

ويرى إيفان جودمان أن تطور حي الكائن الفرد إنما يلخص التطور الإنساني كله (١٩٧٢، ص ٩)، فهناك علاقة وطيدة بين تعرف الذات وتعرف الكون، ويشير إلى هذه العلاقة في أحد حواراته:

«والعالم المحسوس وإن كان تابعاً للعالم الإلهي، شبيه الظل له، والعالم الإلهي مستغن عنه ويرى منه، فإنه مع ذلك يستحيل فرض عدمه، إذ هو لا محالة تابع للعالم الإلهي» (ص ٨٧).

ويمكن قياس التغيرات التي طرأت على ذات حي بملاحظة مدى التحولات التي طرأت على المحسوسات من حوله والتي تساعده على تتبع نموه الذاتي. ويشرح حي هذا النمو على النحو التالي:

«إنما فساده أن يتبدل، لا أن يعدم بالجملة، وبذلك نطق الكتاب».

فمثلما تتغير الحياة أو تتبدل، يمكن للذات أيضاً أن تتغير أو تتبدل. فعمق البصيرة هو الذي يوجد علاقة بين الكون الكلي والذات الواحدة، فتتجلى إشكالية ثنائية الفرد والجماعة، لينفتح الطريق نحو التجلي الصوفي أو الشروع في الهداية.

والتكافؤ بين الحسنى والروحي في (روبنسون كروزو) يتمثل في الصراع بين العناية الإلهية وقلق كروزو المستمر أثناء محاولته تأكيد ذاته. ويلجأ ديفو إلى أدب الرحلات ليجسد ذلك الصراع؛ وما الرحلة سوى مجاز يصور نمو وعي كروزو خارجاً من غياهب الجهل إلى الاستنارة. فعندما ينطلق كروزو في رحلته الاستكشافية فهو، عندئذ، يستسلم لتمرده الداخلي، مما يضر بالاستقرار الاجتماعي (والقانون الإلهي) المتمثل في العائلة. وعلى حد تعبير ديفو فهو يرفض الإصغاء إلى صوت العناية الإلهية التي يعرفها ديفو على النحو التالي:

عبر جسد أمه بعد موتها، ومن ثم يتطهر فكره العقلى فيترتب على ذلك، ثالثاً، أن يرى الروح فى الأشياء كافة. أما مرحلة «الروحنة» فيدركها، أولاً، بتأمله شكل النجوم، ثم بالتفكر فى كيفية تغرد بملكة الأرض وتكامل عناصرها. وفى المرحلة الأخيرة يصل، باكتشافه الطبيعة المتغيرة للأشياء، إلى المدلول الأخير: الله هو صانع التغيير.

هكذا، ينمو الشكل محققاً دلالاته، فينمو العقل ليصل إلى مرتبة الحكمة؛ فالمنهج المتبع هو منهج استقرائى. وفى آخر الأمر يفسح المنهج الجدلى الطريق للحس، وبالتالي تصبح السيرة الذاتية صورة استعارية. يؤكد ابن طفيل: «فعال الناظرين الذين لم يصلوا إلى طور الولاية، هى حالة الأعشى» (ص ١٩٠). وعندما يمرض ابن طفيل آراء الفلاسفة يجدها مليحة بالتناقضات؛ فالعقلنة ليست هى الطريق الأوحى للحكمة، وعلى المرء أن يدعم الفكر العقلانى بالفعل الإبداعى، أى بالتخيل الاستعارى.

ويمهد الأسلوب الجدلى لتجربة حتى الدينية الطريق لرويته المختبئة، ففي المرحلة الثالثة ينجح فى التواصل مع «أسال» فى المستوى الأول. أما فى المستوى الثانى فيفضل فى التواصل مع «سلامان» والعامية فى الجزيرة المجاورة. والحوار الجدلى مع العامة يؤدى به إلى المستوى الثالث، حيث يدرك أن ذاته العليا تفرض عليه واجبات دينية تأملية تتعارض والفهم الدينى للعامية، لذلك يختار الاعتزال عن المجتمع كى يرتقى بذاته.

على مستوى آخر يمكننا، أيضاً، تقسيم نمو كروزر إلى ثلاث مراحل؛ ففي المرحلة الأولى يدفعه طيش الشباب للفرار، ولكن العناية الإلهية توطنه على جزيرة؛ حيث يبدأ المرحلة الثانية من حياته نحو الهداية. وفى المرحلة الأخيرة يواصل مهمته التبشيرية لهداية «جمعة» وتحقيق فردوس أرضى على جزيرته.

جلودها، أن يكتم أمرها أو يخفى سرها، بل يعتبره من الطرب والنشاط والمرح والانبساط ما يحمله على البوح بها مجتملة دون تفصيل» (ص ١٦٠).

بذلك يتيح السارد الفرصة للقارئ ليتناوب معه الفعل السردى، حتى يشارك بدوره فى النسق الحوارى الذى يؤدى إلى الإدراك/ الكينونة.

أما فى «روبنسون كروزو»، فتتجسد رحلة المعرفة فى حركة البطل المحمومة من مكان لآخر، أو على حد قول ديفو (١٩٢٥، ج ٣): «إنه من واجبنا - بلا جدال - أن نستفسر عما يدور حولنا، وما أباح الله لنا معرفته أثناء رحلتنا إلى مشوانا الأخير» (ص ص ١٩١ - ١٩٢). فهى رحلة بحث دائب لا يخشى الاقتراب من الفاكهة المحرمة، حيث إنه «قد أباح لنا أن نأكل من ثمار أشجار الحديقة جميعاً، أما تلك الشجرة المحرمة، فهى بمنأى عن الرؤية وبميدة عن متناول اليد» (ص ١٩٢). ويكتسب كروزر القدرة على التمييز عبر الحوار الجدلى الذى يساعده على النمو الفكرى من الجهل إلى الحكمة. لذلك تصبح سيرة كروزر الذاتية للهداية نموذجاً للقارئ يهتدى به؛ ذلك أن القيام بفعل القراءة، يمنح القارئ فرصة المشاركة فى المعالجة الحوارية التى يسعى، أثناءها، إلى إدراك الصلة بين المظاهر الصريحة والضمنية للأحداث فى مغامرات كروزر المتنوعة.

مراحل النمو:

تنقسم مراحل نمو حتى إلى ثلاث مراحل يمكن أن تنقسم كل مرحلة منها إلى ثلاث مراحل أيضاً؛ فتقسم طفولته إلى مرحلة الرضاعة ثم الفطام، ثم مرحلة الإمام بالعالم الحسى حيث يتلمس الأشياء ويحاول إدراكها. أما مرحلة التعقل فهى، أولاً، تتيح له تعرفه على الحركة فى عالم الطبيعة وحتمية المشاركة فيها. وهى ثانياً، تساعد فى اكتشاف الروح فى هيئة بخار الماء

أما المرحلة الثالثة فتقسم إلى مراحل، العلاقة بين كروزو وجمعة، ثم تأسيس مستعمرة الطوباوية، وتليها مرحلة للاستيطان في إنجلترا. وتشكل علاقة كروزو بجمعة فعلاً متمماً لهيئته هو نفسه؛ فالعناية الإلهية تأتي بجمعة لتمتحن به قوة إيمان كروزو، حيث يستوجب منه اعتناؤه الحق القيام بفعل تبشيري؛ فمثلما ينقذ كروزو حياة جمعة من الفناء عليه أن ينقذ روحه أيضاً. والعلاقة بينهما تماثل تجربة الخلاص التي اجتازها كروزو والتي هيأتها له العناية الإلهية؛ فتطور علاقتهما بعيد تجسيد البعث الروحي لكروزو الذي يقول: «بينما كنت أوضح له الحقائق، وتعلم الكثير عن الأشياء» (ص ٢٥٨). ولا يبدو كروزو هنا مجرد معلم/ أب صالح، علي حد قول ستار (١٩٧٥ ص ١٢٢ - ١٢٣)، بل يظهر تحرره من النانية الضيقة الناتجة عن الخبرة المحدودة، لبلوغ مرحلة النضج بالتعقل ونمو الوعي الذي يصل به تدريجياً إلى الساحة الدينية الشاملة التي تخلص من الدوجماطيقية؛ حيث يؤسس مستعمرة تشمل المعتقدات كافة: البروتستانت والوثنيين، والتابعين للبابوية (ص ٢٨٣).

يرحل كروزو إلى إنجلترا ويسمح للمستوطنين الجدد بالبقاء في مستعمرة، بعد أن يتعاقد معهم على كيفية تسلمه نصيبه من ريع الأرض. وبذلك فهو لا يقدم على مجرد عتقهم من وصائيه، وإنما يحرر ذاته، أيضاً، بتأسيس حكومة حرة تخلص من التناحر بين رجال الكنيسة ورجال البلاط؛ يؤسس نمطاً جديداً للحياة يتكيف فيه العقل مع قواعد جديدة للسلوك تتجاوز الممارسات التقليدية للحياة الدينية السائدة في عهده. إن كروزو المسيحي الذي يتبع تعاليم دينه هو، في الوقت نفسه، رجل الأعمال الخنك الذي يستطيع، بفضل سماحته الدينية، أن يوطد علاقته بالطوائف الأخرى التي تعيش على جزيرته. واندماج كروزو التدريجي في المجتمع

وهنا، أيضاً، تنقسم كل مرحلة من مراحل نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ فالمرحلة الأولى تتضمن الهروب من المنزل، ثم من «سالي»، ثم من البرازيل. وفي المرحلة الثانية يرسو على الجزيرة ويبدأ بالتكيف الجسدي التدريجي الذي يصل به إلى الاهتداء الروحي، ثم ينتهي بحالة تأملية؛ وفي هذه المرحلة يجد أنه على وشك استفاد مخزونه من الحبر (ص ١٢) فيقتصر في كتاباته على التفاصيل المهمة. ومنهج الانتقاء هذا حال على نضوج الإدراك الذي يزداد جلاء حين يسترجع ذهنياً أفعاله السابقة في ضوء حاضره (ص ١٠٧ - ١٢٠) متكهناً بالمستقبل، مما يضيف نسقاً دالاً على أحداث حياته المتفرقة. فالإحساس بمرور الزمن دال على اجتهد العقل لبلوغ الوعي، مما يساعد كروزو في مساعيه لتفسير العالم، كما يستعين القارئ بالمتنفس نفسه أثناء القراءة. أما اللحظة التي يبلغ فيها كروزو الهداية فتأتي نتيجة قراءته لإحدى فقرات الإنجيل التي يختارها اعتبارياً. لذلك تجسد هدايته علاقة التكافل بين الدنيوي والروحي أو بين العقل والإلهام؛ فإن كان قد بلغ الوعي بواسطة العقل إلا أنه بلغ الهداية بالإلهام. ونستطيع أن نلمس ذلك في مشهد الرؤيا (ص ١٦١)؛ فبرغم أنها لحظة انتقال إلى عالم آخر، إلا أن كروزو يرى الشخص الذي ظهر له في الرؤيا وهو يلمس الأرض بقدميه. ويعلق ديفو على ذلك صراحة بقوله:

«إن الناسكين الذين اعتزلوا، البشر وهاموا في صحارى بلاد العرب وليبيا يضطرون في معظم الأحيان لأن يستحضروا الملائكة من السموات لكي ينهضوا بدلاً منهم بإحدى المهام الشاقة، محققين معجزات وهمية، لتخفف من وطأة حياة الناسك الملتزم» (١٩٢٥، ج٣، ص ١٢).

لذلك فإن تأكيد ديفو على عادة استحضار الناسكين تلك للملائكة، كى تهون عليهم حياتهم، لا يقلل من شأن تجربة كروزو الدينية.

يظهر تفتح بصيرته نتيجة لتطور العلاقة الحوارية التي أوجدها بين الأنا والآخر ؛ هذه العلاقة التي تدل على إرادة الصيرورة بما يتفق والذات الكلية فى الزمن التاريخى.

مفهوم الفيض والإرادة الحرة :

هناك تماثل بين ميلاد حى الطبيعى ومفهوم ابن طفيل للإرادة الحرة والذات المتغيرة. فنمو حى الطبيعى يعد تجسيدا استعاريا لنمو الوعي بالذات والعالم، أو على حد قول هيجل : «نمو الوعي بالحرية» - لو جاز لنا أن نستخدم تعريفه لفلسفة التاريخ فى هذا السياق.

أوى حى إلى جزيرة تجرد عليه بالنعم والخيرات، لكنه لم يشعر بالاكْتفاء لأنه افتقد الإحساس بالحرية. وحينما يدرك أن ذاته كيان حرّ باستطاعتها السيطرة على الطبيعة، تتحول غايته الذاتية إلى التوافق مع إرادة الله. بذلك يأتى اكتشافه للوجود الإلهى نابهاً من اختياره الحر للاندماج الدائى مع الغاية الإلهية؛ فحى لا يخضع لقوة الله المطلقة لكنه يشارك فى رحمته الواسعة، وهذا فى رأيه هو تحقيق الذات:

«فلما تبين له أن كمال ذاته ولنيتها إنما هو بمساعدة ذلك الموجود الواجب الوجود على الدوام، فشأته بالفعل أبداً حتى لا يعرض عنه طرفه عين، لكى توافيه منيته وهو فى حال المشاهدة بالفعل، فتتصل لذته دون أن يتخللها ألم» (ص ٦٨).

وفى النهاية، كان عليه أن يختار بين التوافق الاجتماعى والانسحاب والعزلة. وعندما يفشل فى محاولة أن يكون زعيماً دينياً لجزيرة سلامان يكتشف أن العوام يناسبهم النظام الدينى ذو الدعامة الترابية التى تمد العقول بقواعد ثابتة تحافظ على استمرارية البشر، بينما يختار هو الصوفية المغلانية أو الاعتزال فيعود إلى جزيرته.

وبرغم أن كروزو يأتى يذكر نسبه العائلى، إلا أنه يبدو كأنه لا ينتمى لأحد حتى إنه يتراءى لنا رجلاً

يعيش فى عزلة. ويلاحظ بل (١٩٨٥) أن «العمل السردى بأكمله يفتقد النموذج العائلى» (ص ١٠٨)؛ فكل أفراد عائلة كروزو من المغامرين البعيدين عن الاستقرار العائلى السائد فى بيورك البلدة التى هاجروا إليها واستقروا بها. وحينما يعود كروزو إلى إنجلترا لا يتذكره من تبقى من القوم على قيد الحياة. أما قرار كروزو الرحيل من بيورك، فهو مدبر من العناية الإلهية من جهة، ومتخذ بإرادته الذاتية الحرة من جهة أخرى؛ فقد كان ديفو (١٩٢٥، ج ٣) مؤمناً بأن العناية الإلهية والإرادة الحرة تتكاملان من أجل بقاء الإنسان:

«من أجل الإنسان قد هيئت نعمة الخلق، وكيف المناخ لتهيئة العيش فيه، كما أعلنت المخلوقات لغذائه وخصصت النباتات لمداواته. وكان كل المخلوقات قد سخرت له حقاً طبيعياً يستحق تملكه والتسلط عليه نيابة عن ربّ السموات والأرض، ويجب أن يحافظ عليها باعتباره مستأجراً من مالك أعظم: رب الديار أو مالك الأرض. لذلك يصعب تصور العالم مسيراً كلية بفعل الإنسان دون رقابة الخالق وتوجيهه السرى. وأى تصور مخالف لذلك يعد قصوراً فكرياً» (ص ١٩٤).

هكذا يرى ديفو أن العناية الإلهية تسير الخلق، لكن الإرادة الحرة للإنسان/ كروزو تقوم، أيضاً بدور رئيسى، على القارئ أن يستوعب تفاعلها وبراها معملان معاً. على سبيل المثال، تعد مغامرة كروزو إخفاقاً وإنجازاً فى آن؛ فهى تعتبر إنجازاً عندما يستجمع كروزو شجاعته وينجح فى ضبط نفسه، ويأتى هذا الإنجاز لمرّة الحياة القاسية «للمختارين» على وجه الأرض الذين سوف تكافئهم السماء ونعم عليهم الله بالنجاح فى الدنيا.

على القارئ أن يستوعب الصبغة التجارية لمهمة كروزو أو دعوته على الأرض. فعندما يصبح الخلاص

روحياً ومادياً يسهل تحقيق الذات للمختارين فى المجتمع الحديث، فالعزلة هنا ليست تأملية، لكنها فعل لإرادى بلوغ التميز فى الدنيا.

الاعتزال اختياراً فى (حى بن يقظان) :

تحقق «فردية» حى توازناً نتيجة تولده التلقائى من الأرض التى حملته فى رحمها. فإذا كانت عزلة الأولى لا إرادية، فإن عودته إلى الجزيرة اختيار لإرادى. وهى تشبه اعتزال الفنان المحتفى من أجل الإبداع؛ فالتحرر من الأساطير الاجتماعية السائدة يطلق عنان الخيال للبحث عن الهوية الشخصية.

ويتخذ البحث عن الهوية نسقاً حوارياً شديداً، بدايةً، ابن طفيل مع حاميهِ أبى يعقوب خليفة إشبانيا (الذى اتبعت عائلته نظاماً دينياً صارماً)، ثم يأخذ البحث عن الهوية صورته الاستعارية فى علاقة حى الحوارية مع البيئة المحيطة به، حيث لعبت البيئة دور الآخر/ المجتمع الذى ساعده على الوصول إلى الغبطة. ففى (حى بن يقظان) ينقل ابن طفيل سيرته الذاتية للقارئ، ليؤكد بواسطة الخطاب السردى أن اختيار العزلة للمفكرين المستقلين هو الحل الأوحد للتمايش بين المفكرين والعوام. وإذا كان حى قد استطاع التكيف مع المخاطر الطبيعية والبيئية فى المحيط البدائى الذى عاش فيه (فقد تزود ببدائل لقرون الحيوانات وأنيابها)، إلا أنه لم يستطع التكيف مع المحيط الاجتماعى فى جزيرة سلامان، فكان اختيار الاعتزال سبيله للحفاظ على الهوية الشخصية.

يقول هيجل فى كتابه (الدراسة الفلسفية لتطور العقل Phenomenology of the Mind): «يعد الاعتزال أو الاغتراب؛ مطلباً أساسياً لنمو الوعى الذاتى، فهو قوة دفع للتطور التاريخى». فلكى يبلغ المرء المطلق عليه بتفريسه ليصبح آخر سلبياً يساعده على بلوغ الكمال. أى أن الذات عندما تجسد نفسها فى موضوع آخر، لتراجع مرة أخرى عبر حوار جدلى، فهى بذلك تبلغ مستوى

الكمال. كذلك يبلغ ابن طفيل الوعى بتجسيد تجربته فى خطاب سردى. وهكذا يبلغ القارئ الوعى بإعادة تمثيل العلاقة الحوارية فى النص الذى سوف يغربه عن ذاته المحدودة ليكتسب مفهوماً أشمل للذات؛ فالتفريب يكشف الذات ويرز خصائص الوعى المتميزة التى تشكل الهوية الشخصية.

لذا، فمحاولات حى الفاشلة فى تحقيق السعادة أو الاكتفاء فى المجتمع، إنما تدل على أن مسعاه يتركز حول الذات، ويقتبس أولنى (١٩٧٦) عن هيراقريطس قوله: «إن شخصية الإنسان هى روحه الحارسة» (ص ٤٩). فحى يسمت الروح الحارسة لابن طفيل، و(حى بن يقظان) الرواية هى كون استعارى بصر ذاته، وعلى القارئ أن يتصور نفسه استعارياً فى هذا الكون، ليصل إلى الهداية.

فى نهاية النص ينبه ابن طفيل القارئ إلى آليات خطابه السردى:

«وأنا أسأل إخوانى الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذرى فيما تساهلت فى تبينه وتسامحت فى تثبيته: فلم أفعل ذلك إلا لأنى تسنمت شواهد يزل الطرف عن مراها. وأردت تقرب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق فى دخول الطريق» (ص ٩٨).

فالقارئ هنا يقود القارئ إلى مشارف طريق الإلهام/ الهداية.

تقدم السيرة الذاتية لإلهام ابن طفيل للقارئ تجربة «مطلقة» لكون مستقل بذاته، حيث تضع وعى القارئ فى موضع يجاوز المكان الجغرافى والزمان التاريخى، حتى يقيم تصوراً استعارياً لتفسير كونى يصلح لكل المعصور. لكن عالمية ذلك التفسير الكونى تنبع من خصوصيته/ محيطه، أو ما يطلق عليه ابن طفيل الحكمة الشرقية.

الحكمة المشرقية في (حي بن يقظان) :

لقد أثار مصطلح «الحكمة للمشرقية» جدلاً بين الباحثين حول ما إذا كان لفظ «المشرقية» يشير إلى الأصل الجغرافي أم يعبر عن فلسفة إشراقية. أما جردمان (١٩٧٢) فيرجع الكلمة إلى الشعور القومي الذي دفع ابن طفيل لأن يستبدل بكلمة الفلسفة ذات الأصل الإغريقي لفظاً ذا أصل عربي (ص ص ٤٣ - ٤٦). وقد استحسّن ابن طفيل اللفظ العربي لأن دلالة الجغرافية تشير إلى الشمس باعتبارها أداة فيض / انبثاق، كما أنه يشير إلى العطاء الإلهي، وبذلك فهو يجمع الروح والمادة في إطار واحد. فقد كان ابن طفيل يصبو إلى نظام عقلائي يجمع العقل والدين اللذين يفصل الفكر التقليدي بينهما. وإذا كانت هذه التجربة تعد - بلغة الفلسفة - تجربة صوفية عقلانية، فهي، بلغة النقد الأدبي، تعد تصويراً استعارياً لتفسيره الكوني.

ويتمثل التفاعل بين الجسدي والروحي / العقل والإلهام في أسلوب حوارى تمت صياغته في شكل سؤال وجواب بين المعلم والتلميذ. وبمشاركة التلميذ / القارئ في عملية التخيل الاستعارى تولد الألفة والحب بين الأنا، والآخر / الإنسان والكون، لتجمعهما في كلي واحد تتحد فيه الأضداد.

إن توفيق ابن طفيل بين العقل والإلهام لا يعنى أنه كان يتبع المدرسة الأفلاطونية الجديدة، ذلك لأنه يقدم رؤية إسلامية ذات طابع خاص فعلى حد تعبير أ.ج. ايرى (١٩٥٧): يتضمن القرآن مفهوميّن للوحي؛ يتمثل أولهما في القوة الإلهية كما تتراءى في الخلق، ويتمثل الثاني في الإرادة الإلهية كما تكشف لرسوله (ص ص ١٤ - ٢٤). وهذه الرؤية تفسح المجال لتفهم الوحي تفهماً عقلياً، فالعقل الإنساني قادر على استيعاب وحدة الطبيعة ومن ثم، يسلم بوحداية الخالق. هذا بالإضافة إلى أن مفهوم القرآن في الإسلام مفهوم

دينامي (أى أنه يمنح القدرة على استلهاهم الحقيقة الإلهية ولا يفرض تماثيحه بالقوة). ويؤكد تور أنثريه (١٩٩٠) ذلك بقوله:

«إن النص القرآني لم ينزل للبشرية في شكل مغلق وقالب جامد متزمت، لبيّح الفرصة للبشر كافة أن ينهلوا من الإشراق والهداية التي يوفرها النص القرآني» (ص ٩٦).

ومن ثم استطاعت اللغة العربية، وهي لغة القرآن، أن تصل نطاقه باعتباره ديناً عالمياً يجتاز حدود القومية العربية. أما هذه التضادات الثنائية بين القومي والعالمي فيطلق عليها بلغة الفلسفة الفردية والإنسانية «الأنا والآخر»، وبلغة علم النفس «الوعي واللاوعي» وبلغة الأدب «الشكل والمضمون العاطفي». وتوازن هذه الثنائيات المتضادة تتحقق وحدة الذات. ولحظة بلوغ هذا التكامل تعد بلغة الصوفية نشوة السمو / الإحساس بالله / الاهتداء. أما بلغة الأدب فهي تجسيد الصورة الاستعارية.

ويأتى إسنهام ابن طفيل في الحكمة المشرقية بتركيزه على أنّ بلوغ حالة الصوفية / العالمية لا يتم إلا عبر المدرك الحسي / القومية. وهو يقدم لنا خبرته المستمدة من واقع الحياة لتأكيد غايته؛ فلا تبنى فلسفته على المفاهيم المجردة، ولكن على واقع الحياة. ويمكن اعتبار عمله السردى هذا عملاً أدبياً يبنى على تخيل استعارى يشرك القارئ في تصوره، مما يجعله في حالة صيرورة دائمة تتحد مع كل قراءة.

العزلة اختياراً في (روبنسون كروزو) :

«اعتقد أن الحياة بصفة عامة لا يجب أن تكون سوى قرار بالعزلة من أجل الخلاص».

ديفو (١٩٢٥، ج ٣، ص ١).

لا يعنى تفسير ديفو للعزلة الاعتكاف الصوفى بعيداً عن المجتمع الإنساني لسبب ديني أو فلسفي

على عتق جماعته من العبودية؛ مثلما فعل مع الأسرى الإسبان والإنجليز .

فقد ألحق ديفو بـ (روبنسون كروزو) نموذجاً مصغراً للعالم النموذجي الذي يتصوره (١٩٢٥)، ج ٣، ص ١١). فعلى حد قوله، يمثل ذلك العالم فهمه الخاص للبيئة القومية ترعى الوحدة القومية والولاء؛ لذلك ابتدع كروزو نظاماً دينوياً وروحياً تشكل معه على مراحل عدة مثلما تشكلت معه الأوائى الفخارية البدائية التي كان يصنعها. وإذا كان بعض النقاد قد أخذوا على كروزو انشغاله بتفاصيل حياته اليومية أكثر من حياته الروحية (ميل، ١٩٨٥، ص ١٠٦). إلا أن اهتماماته لها دلالتها؛ فالصملى يساعد كروزو على تأهيل الذات. وتوضح فلسفة ديفو هذه في كتابه (خصائص الكمال للشاعر الإنجليزي) (١٧٢٥)، حيث يطالب فيه (١٩٧٩) قارئه بالإقلاع عن اللهو وكل ما يستهلك ساعات العمل، وعدم المغالاة في الصلاة (ص ٣٧٨). فالاهتداء إلى الإيمان لا يجعل كروزو متفرغاً للعبادة الروحية، لأن مفهوم الإيمان لدى ديفو (ج ٣، ص ٣) لا ينفصل عن مفهومه للإرادة:

«أيتها الشعلة الخفية، خبرتنا من أين لك بهذه الشجاعة الفتية» (ص ١٨٧). تلك الشجاعة الروحية هي التي تمنح كروزو استقلالية الرجل الحر القادر على تحرير بقية العالم من بطش المطلقات، سواء أكانت مطلقات تفرضها النظم الملكية أم البابوية أم الروحية. فمفهوم المساواة لدى كروزو قد أسس قواعد المجتمع العالمى كما تراه له في عائله النموذجي حيث جمع شتات العالم في كيان واحد.

وتتحدد مسؤولية كروزو نحو الآخرين من خلال مسؤوليته تجاه ذاته. فاكشاف عالم الآخرين أتاح له اكتشاف مدى إمكاناته الذاتية. وتبعاً لتعدد تلك الإمكانيات ومرورها بتعدد إمكانات التواصل مع الآخرين. واكتشافه لإمكاناته ينتج عن فعل الإرادة وفعل الإيمان

(ص ١٠). فعلى عكس ابن طفيل، يأتي تعريفه للعزلة مقارباً لآرائه السياسية الشعبية التي عبر عنها في كتابه (أنشودة للمشهرة) (بل ١٩٨٥، ص ٢٣ - ٢٦). ورغم أن (روبنسون كروزو) تبعد في مضمونها عن كتابات ديفو السياسية المبكرة، فإنها تضع فهمه للوعى الشعبى موضع التطبيق. ومن هذا المنطلق يتمثل القارئ، على المستوى الشخصى، تجربة التنوير التي يجب أن تسود المجتمع؛ فالإيمان العقلانى يشحذ الطاقة للعمل على هداية بعض الطوائف، وتقبل الطوائف الأخرى بسماحة دينية.

وقد توصل كروزو بالعزلة إلى عقلنة تنويره الروحي. وحقق ذلك عبر خطابه الجدلى الذى دار فى نفسه، أو حين تخاطب مع البيئة المحيطة به. يقول ديفو (١٩٢٥، ج ٣): «إن التأمل الجاد هو صميم غاية العزلة» (ص ١). فالاعتكاف فى جزيرة - فى رأى ديفو - «ليس بعزلة سوى فيما يخص الفترات التي هيأها لتأمل الأشياء السامية» (ص ٣ - ٤)، فتصبح العزلة الابتعاد بمثابة انزواء للتأمل الذى يهيج الفرد ويمنحه القدرة على التكيف مع الجماعة مستقبلاً. ويختلف مفهوم العزلة هنا عنه لدى ابن طفيل الذى يعنى بها الاغتراب أو اعتزال العامة. أما العزلة هنا، فهي تمثل فكرة «القوم المختارين» (ولف ١٩٦٨، ص ٢٥) ومن بينهم كروزو الذى يصبح «الرجل الإله» ويعلم أن البشر أصبحوا آلهة - على حد قول بوكوك (١٩٨٠، ص ٩٧). وتصدر هذه الفكرة عن المفهوم المتوارث الذى يجمع القديس الروحاني والعاهل الأرضى (بوكوك ١٩٨٠، ص ٩٦). فحينما يتمثل كروزو السلوك المسيحى بحق له، حينئذ، أن يدعى ربوبية للجزيرة (ص ٢٣٦).

وبذلك تمدنا السيرة الذاتية السردية لديفو بتفسير كوني ذى منحى تاريخى، على عكس ما قدمه ابن طفيل من تفسير كوني طبيعى. فبالتحكم فى ذاته يتمكن كروزو من السيطرة على العالم أجمع متمثلاً فى جزيرته الأهلة بالسكان. والاعتناق الروحي لكروزو يساعده

خاتمة:

قد تكون هناك علاقة نسب أدبي بين (روبنسون كروزو) و(حى بن يقظان)، ولكنى أرجح التشابه بينهما إلى استعمال المؤلفين للشكل السردى وسيلة لمعرفة الله.

فمن بصد عملين فى السيرة الذاتية للهداية. وفى كلا العملين يصور الراوى استعارياً تجربته الواقعية، ليربطها بتفسير كوني شامل؛ فتصبح التجربة الذاتية ذات صفة إنسانية بواسطة البطل الذى يقوم بتغريب تجربة المؤلف، لتصبح غير مرتبطة به وحده. فالعلاقة الحوارية بين البطل والبيئة المحيطة به، الأنا والآخر، الراوى والقارئ، تمهد الطريق لحظة الحدث الكبرى/ لحظة الهداية/ التصور الاستعارى الذى يشترك فيها المؤلف والقارئ معاً. ويتميز النسق الحوارى بالتفكير العقلانى المحض، تتسم لحظة الغبطة/ الوعى العميق بالذات باللاعقلانية. وعلى حين يمتد التفكير العقلانى عبر إطار زمنى، تمزج لحظة اللاعقلانية أزمته ثلاثة فى زمن سرمدى.

فى (حى بن يقظان) نجد أن بلوغ الزمن السرمدى/ التوحد مع الخالق يقتضى ضمناً اغتراب حى عن العوام بمجازاة المكان الجغرافى والزمن التاريخى؛ فهو يتخلى عن المنهج التقليدى للتدوين ويدعو لأسلوب جديد فى قراءة النص القرآنى لا ينفصل عن الحياة. ويتطلب ذلك الموازنة بين العقل والدين حتى تتحد الأضداد فى كل متناقض ذى صبغة شرقية وعالمية فى آن.

أما فى (روبنسون كروزو) فالتوحد مع العناية الإلهية يتطلب من كروزو السعى لتتوثر قارته وهو يدرك المكان الجغرافى الذى يحيطه والزمن التاريخى الذى يعيش فيه فمفهوم «الكلية universal» عند ابن طفيل يتخذ شكل «العالمية international» عند روبنسون كروزو.

الذين يكتسبهما عبر التجربة الشخصية، وقراءة الكتاب المقدس. لذلك تقدم سيرته الذاتية نصاً يتضمن مفهوماً عالمياً للهداية.

والقارئ بدوره يتحدد استجابته للنص بمدى رغبته فى تجسيد هدايته الروحية لتصبح تعاوناً مع الآخرين فى المجال القومى والعالمى. إلا أنه فى القرن العشرين ينتاب القارئ الشك فى ذلك «العالم النموذجى» خاصة أن كروزو، فى ختام روايته، يعدنا برواية أخرى تحكى عن غارات الكاريبيين وهزيمتهم (ص ٣٦٠). ومع تعدد أشكال الاستبعاد وكثرة الحروب والإبادة العرقية فى القرن العشرين يتساءل القارئ مع هيل (١٩٦٤):

«هل اتسع مفهوم «الأخوة البشرية» الذى أشرنا إليه ليمتد عبر المحيط الأطلنطى والمحيط الهندى والقناة الإنجليزية؟ عند الإجابة عن ذلك سوف تواجهنا بعض الصعاب؛ فإن امتداد ثلاثمائة عام من الإمبريالية الأوروبية قد أدى إلى قيام مؤسسة لتزييف الحقائق، مما أبقدها مصداقها، خاصة أن كل التعهدات التى أخذتها تلك المؤسسة على نفسها، بحسن النوايا تجاه الشعوب الأصلية، كان يتشدد بها رجال عمداً لنهب تلك الشعوب» (ص ١٤٨).

وقد يستجيب القارئ لآمال ديفو (١٩٢٥، ج ٣) كما عبر عنها:

«سوف يأتى زمن ما، تصير فيه عقول البشر أكثر ليونة؛ فلا يتحازون إلى ما انحاز إليه آبائهم. وسوف يلتزم الجميع بتعاليم الفضيلة والدين على نحو يفوق ما هو عليه الآن» (ص ١٠).

ولكن يظل هذا الأمل مشروعباً يصعب تحقيقه. وينفضى بنا النص إلى نهاية تظل بلاختم.

وتصبح الذات السامية أو المختارة هي البؤرة التي تؤلف بين البشر/ الأديان/ الأمم كافة تحت لواء الله؛ فقد أوجد ابن طفيل تفسيراً كونياً، يعكس الجزء فيه الكل، مثلما يعكس الكل فيه الجزء. وهذا التفسير موجهٌ إلى القارئ المستنير ذي العقل التأملّي الذي بوسعه المشاركة في تخيل هذا التفسير الكوني واحتذائه.

أما التفسير الكوني التاريخي لديفو فيتحكم فيه البطل الذي بإمكانه أن ينتصر على العالم إذا ما استطاع

الهوامش:

- ١ - ترجمة الفقرات المختارة من روبنسون كروزو قامت بها الباحثة.
- ٢ - لانت ترجمة حي بن يقظان ورواباً بين الدارسين والقراء في إنجلترا أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر. فقد ظهرت إحدى عشرة طبعة مختلفة اللغات بين عامي ١٦٧١، ١٧٨٣. انظر بول بريندلي (١٩٠٧)، وليون جوتييه (١٩٣٦)، وجميل صليب وكامل عباد (١٩٦٢)، ونيكولاس رشير (١٩٦٧) و.م. نحاس (١٩٨٥). ونشير رضوى عاشور (١٩٨٥) إلى رسالة دكتوراه منشورة لحسن محمود عباس بعنوان: «حي بن يقظان وروبنسون كروزو: دراسة مقارنة» (بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢). كما صمّم محمود علي مكّي (١٩٨٧) أثر حي بن يقظان على أعمال أوروبية أخرى مثل: «الكثيمكون» ليلتزر جاريان (١٦٥١)، وري وفكي كرك (١٩٨٧) أن هناك علاقة نسب أدبي بينها وبين رواية حياة ومغامرات دون أنطونيو تريزيانو الشهيرة، الذي علم نفسه وماتر خمسة وأربعين عاماً على جزيرة نائية في الهند الشرقية، وقد صدرت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.
- ٣ - قام بترجمتها الثان من نابهي طائفة الكويكرز: جورج كيت (١٧٧٤) وجورج لشول (١٦٨٨). انظر جوتييه (١٩٣٦)، ص ٢٩. وقد ذكر سميث أن المؤلف غير المسيحي «موضوع بطريقته الخاصة إلى أي حد تختلف معرفة الإنسان المتفتح روحياً عن للمرة التي تكتب عن طريق الأنابيل أو القراءة. انظر أ. ج. أبري (١٩٦٠، ص ٢٦).
- ٤ - في كتيب بعنوان إعلان الحقيقة لبنايين درلي كتب في ٢٩ يونيو ١٧١٧، لمب ديغو شخصية أحد الكويكرز، كما تبين لنا لورا أن كورنيس (١٩٧٩) أن ديغو يستخدم بعض مصطلحات الكويكرز في العديد من أعماله (ص ٥٥).
- ٥ - أقدم سايمون أوكلّي (١٩٠٥) على ترجمة النص من العربية مباشرة عام ١٧٠٨، ولكنه أكد في مقدمته عدم اهتمامه لطائفة المشيخين (ص ٨٧).
- ٦ - انظر أيضاً: رياض كورافشي (١٩٩٢، ص ٩).
- ٨ - انظر ماري فولبروك (١٩٨٣، ص ١٠٢).
- ٩ - فيما يتعلق بالتفسير الخاص بالعلاقة بين القارئ والمؤلف نؤتي مدنية للمنهج النظري لكل من لورفاغ ليزر وساوير هاملن.
- ١١ - يستند ابن طفيل على ثلاث وفير في الفلسفة الشرقية، فقد قرأ لكل من ابن سينا وابن باجة والفرازي وآخرين. انظر مقدمته (ص ٩٥). أما بالنسبة لديفو فقد كانت الدوائر الأدبية في القرن السابع عشر ترى أن السيرة الذاتية هي أسبب الأنماط الأدبية لتوظيف السرد للإصلاح الروحي، فالرواية البيورانية - أي رؤية التطهيرين - كما يخبرنا ويليام هورلر (١٩٥٧)، ص ٢٨ استندت تمحيص اللث، ورأت أن تدوين اليوميات لجميع اللوابع التاريخي للفرد، وبالتالي نقد سمع مطبوعات «جماعة الأخوة الروحية» Spiritual Brotherhood إلى هدلية البشر للصالح، كما استلزام فيهم الرقية في قرابة الكتب التي تهدف إلى الإصلاح (ص ٨٢). انظر أيضاً: جورج سطر (١٩٧٥، ص ٦-٥٠).
- ١٢ - نمد الهداية - وفقاً للمصطلح الفني الذي يستخدمه ابن طفيل - هي الحكمة للشرقية التي يهبها بالقيس الداخلي، فالإشراق الحقيقي، لديه، هو الإشراق الداخلي. انظر: جوتييه (١٩٣٦، ص ١).
- ١٣ - تميز سينيّا جبرييلين وولف (١٩٦٨) بين الوبيات التي كان يدونها البيورياتيون وسيرهم الذاتية؛ فهي ترى أن السيرة الذاتية: «تؤكد وجود علاقة مهمة وثيقة تربط بين حياة الفرد - صاحب السيرة - وحياة التطهيرين (البيورياتيين) الآخرين، لأن السيرة تفتقر لن المؤلف بصيرة نافذة أو أنه قد توصل إلى نواة حكمة يوسعه نقلها لرفاقه الحجاج ... وهو بذلك يضع نفسه على مرمى ومشهد من الجميع حتى يتبنوا تفاصيل حياته ليوصلوا إلى اكتشاف شيء عن أنفسهم» (ص ٢٦).

ويتطبق هذا القول على سيرة وينسون كروزو الذئبية، حيث يؤكد ديفو مراراً أنها ترمز لسيرته هو. كما يعتقد ديفو أن الأسلوب الأمثل للقراءة هو الانغماس الكامل في النص الأدبي وليس قراءته عن بعد.

- ١٤ - يمد ابن طفيل من الفلاسفة العباسيين؛ فقد كان عالم فلك وأحياء وطبيباً؛ فجمع بين الفلسفة والعلوم. انظر: ساسي حناوي (١٩٧٤، ص ٨٨).
- ١٥ - انظر: إيمان بل (١٩٨٥، ص ٧٧-٧٨). كما يلاحظ آرتز ونايز لي سيكور (١٩٦٣) أن ديفو لا يولي اهتماماً كبيراً للمغامرات المثيرة التي كان واسع الاطلاع عليها. إنما اتجه اهتمامه نحو ما هو إنساني عام.
- ٢٠ - يشير ديفو (١٩٢٥، ج ٢) إلى ذلك في (ص ٢١٢-٢١٤).
- ٢١ - وردت دراسة عن السيرة والكتاب قام بها ويليام هيلورد (١٩٦٩، ص ٨٦-٨٩).
- ٢٢ - تتحدث شخصية الكويكرز على لسان كروزو؛ فيناقضه من شأن الحكومة للكنيسة يقوم كروزو بدور القس المثالي. يقول ديفو (١٩٧٩):
«لقد أوجد الله أولئك القساوسة وروحهم كلمته وقرته، ومنهم أسمى المعاني بلا مقابل، وقد أرسلوا إلى العالم بروح الله وقدرته لهديته البشر من الظلام إلى النور... فهم لا يهتمون ما يكتسبه البشر من ذهب وفضة وشئ للظواهر الأخرى، ولا يظلمون إلى ما يمتلكه الناس لكن يظلمون إلى أنفسهم. أولئك القساوسة، علينا أن نضعهم في مكانة عليا» (ص ٦٧).
- ٢٣ - ذلك هو التصور المثالي للأرضيات والكالفيني (النسب إلى مذهب كالفن) لمملكة المسيح على الأرض، وهو يرتبط بالولاية النبوية لكنه يمثل مستقلاً عن نفوذهم؛ فالبحر متساوون أمام الله، والمساواة هي شرط لكل شكل من أشكال الحكم في الكنيسة أو الدولة.
انظر: ويليام هولز (١٩٥٧، ص ١٥-١٧).
- ٢٤ - انظر: جورج فولهان (١٩٧٧، ص ١٠٧).
- ٢٥ - شهد هذا المفهوم وواجباً في القرن السابع عشر. ويشير وولف (١٩٦٨) إلى أن،
مخطوطة إيفانز تحوي على توافر من رعايا الكنيسة المنتشرة فيما بين عامي ١٧١٥ و١٧٢٩، وهو ما يمكننا تفاصيل خاصة عن رعايا كنيسة ويسجل بدقة لراء وسكانه رعاياه البارزين. فمثلاً كانت تفسر العملة الدينية على أنها إقرار من الله، كان الرخاء الاقتصادي يفسر على أنه نتيج من الله (ص ٢٥).
- ٢٦ - يوضح بل (١٩٨٥) مفهوم الخلافة في القرن السابع عشر كالآتي،
«كانت المثالية الإنديولوجية للأقدمين تركز على فكرة التصور المستمر للعالم الذي يتعدى إصلاحه، وعلى الفرد أن يبه سائر الناس إلى ذلك حتى يذهبوا لهذه الحقيقة. سواء كان ذلك على مذهب أو بحماس. أما المحدثون فقد أكدوا عصر التطور، وفترة الإنسان على فرض نظام على العالم باجتهاد العقلي والارادي. وبعد كروزو الذي شهد إمبراطورية مصفرة وشماسكة على جزيه غير من يمثل الفكر الحداثي في أرقى صورته (ص ١٦).
- ٢٧ - انظر: جوليه (١٩٣٠، ص ٧).
- ٢٨ - يرجع مفهوم الاضطراب إلى قديم الزمان مع بدء الإنسان في تحصيل المعرفة. وقد اعتمد به كل من بيتر كريستيا لوند (١٩٨٠، ص ٢١) و«لجانس فيورليخت (١٩٨٠، ص ١٩) فتتبعه منذ ظهور الموضوعين للمسيحيين. ويمكن أيضاً التعرف من الامع الاضطراب عند القديس أوغسطين الذي رأى، على حد قول لوند (١٩٨٠)، أنه ولو ساعدنا الاضطراب على السمو بشكل إيجابي سوف نلنا مقياساً لتمييز الإدراك الصوفي للعالم عند التفكير الاستطراضي» (ص ٢٥). كما يرتبط القديس لوما الإكويتي بين البلية والاضطراب (ص ٢٥).
- ٢٩ - انظر: لوند (١٩٨١ ص ٢٥-٢٦).
- ٣٠ - يشير جرويه (١٩٣٦) إلى ذلك على أنه إشراق (ص ١١-١٥).
- انظر أيضاً: حناوي (١٩٧٤) وعاطف العراقي (١٩٧٩).
- ٣١ - يرى سيد نصر (١٩٦٤) أن استعمال العقل لا يقوض دعائم الاعتقاد بالوحي، فتعاليم الإسلام التي تخترم العقل قد أسيئت حاجة الإنسان الذي يسعى لإيجاد علاقة بين السبب والسبب، فلا حاجة له لإشباع رغبته بالجوء إلى منهج فكري آخر خارج إطار العقيدة.
- ٣٢ - لعب المستشرق البروتستانتي دوراً بارزاً مهماً في مجالات العلوم والصناعة والتجارة، ويشير هيل (١٩٦٤) إلى الدعوة المالية التي دعى إليها جماعة والأخوة البشرية فيفتن من جورج هيكل الذي حمده «بوصلة البحار والتجارة عبر البحار اللتين جعلتا العالم كله كوطن واحد، ليصبح مواطن الأم البعيدة مواطنين أشقاء يتكلمون جراً من نظام سياسي واحد». كما وصف نفسه بأنه «مواطن ينتهي إلى العالم أجمع» (ص ١٤). فقد لعبت للمفاهيم الأخلاقية البروتستانتية دوراً حيوياً في تطور الرأسمالية. ويرى بوكوك (١٩٨٠) أن حركة التنوير المناهضة للمؤسسة الكنسية قد أكدت الروابط التي تربط بين الربوبية *deism*، (وهو مذهب ديني عقلاني) والشمسك بالنظام الجمهوري.
- ٣٣ - يفيدينا هيل (١٩٦٤) بأن أعضاء البرلمان الذين كانوا يتنحون إلى جماعة «الأخوة البشرية» كانوا يظلمون إلى زيادة الدخل القومي وإثراء التجارة، فكان منفيهم نفياً. ولم يترددوا في اجتذاب المذممين لتسخير طاقاتهم؛ فقد كان منفيهم يدعوا للمساواة ولكن بشكل سلبى، وكان يرى أن الصراع العالمي لا ينشأ من الصراع بين المتمردين البروتستانت والملك الكاثوليك، ولكنه صراع بين مشيئة الله والاشيطان، أو هو صمود الضمير ضد الاستبداد السلطوي (ص ١٢٧).
- ٣٤ - يرى ماكسيميليان نولك (١٩٦٢) أن ديفو قد يكون استرشد بالنظرية الاقتصادية لهوبز التي تسلم بألغائية الإنسان، فقد قال ديفو في *Jure Divino*؛ وإن المصلحة الشخصية هي للباطن السعيد (ص ٩٤).

المصادر والمراجع:

أ - العربية:

- محمد بن عبد الملك بن طفيل حي بن يقظان، مقدمة لأبي نصر تاجر، بيروت: دار المشرق (١٩٨٦).
- عاطف العراقي، المتأخرين في فلسفة ابن طفيل، القاهرة: دار المعارف (١٩٧٩).
- جميل صليبا وكامل حياء، حي بن يقظان لابن طفيل، دمشق: مطبعة جامعة دمشق (١٩٦٢).
- رضوى عاشور: حي بن يقظان، لفصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، القاهرة ص ٢١١ - ٢١٦.
- محمود علي مكي وسهر القلماي، في الأدب، أثر العرب والإسلام في النهضة العربية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ ص ١٥ - ١٢٠.

ب - الأجنبية:

Bibliography

- Andrae, Tor. 1960. *Mohammed The Man and His Faith*, trans. Theophil Metzner (N.Y.: Harper & Row).
- Arberry, A.J. 1957. *Revelation and Reason in Islam* (London: George Allen & Unwin Ltd.).
- 1960 *Oriental Essays* (N.Y.: Macmillan Co).
- Bell, Ian A. 1985. *Defoe's fiction* (London: Groom Helm).
- Bronnle, Paul. 1907. *The Awakening of the Soul* (London: John Murray).
- Curtis, Laura Ann. 1979. *The Versatile Defoe: An Anthology of Uncollected Writings by D. Defoe* (N.J.: Rowman & Littlefield).
- Defoe, Daniel. 1925. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, Written by Himself*. Intro. Charles Whibley (London: Constable & Company Ltd.), Vol.I.
- 1925. *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe With his Vision of the Angelick World*, Written by Himself (London: Constable & Company Ltd.). Vol.I. III.
- Feuerlicht, Ighace. 1978. *Alienation From the Past to the Future* Westport, Connecticut: Greenwood Press).
- Fulbrook, Mary. 1983. *Piety and Politics: Religions and the Rise of Absolutism in England, Wurtemberg and Prussia* (Cambridge: The University Press).
- Gauthier, Leon. (trans.) 1936. *Hayy Ben Yaqzan, Roman Philosophique d'Ibn Thofail* (Beyrouth: Imprimerie Catholique).
- Haller, William. 1939. *The Rise of Puritanism: or The Way to the New Jerusalem as set forth in Pulpit and Press from Thomas Cartwright to John Liburne and John Milton, 1570- 1643* (N.Y.: Harper).
- Halewood, William. H. 1969. "Religion and Invention in Robinson Crusoe", *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, ed. Frank H. Ellis (N.J. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc.) pp. 79-80.
- Hamlin, Cyrus. 1982. "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence", *New Literary History*, XIII, 2 (Winter), pp 203-30.
- Harpham, Geoffrey Galt. 1988. "Conversion and the Language of Autobiography", *Studies in Autobiography*, ed. James Olney (Oxford: The University Press), pp. 42-50.
- Hawi, Sami S. 1947. *Islamic Naturalism and Mysticism: A Philosophic Study of Ibn Tufayl's Hayy Bin Yaqzan* (Leiden: S. J. Brill).
- Hill, Christopher, 1964. *Puritanism and the Revolution: Studies in the Interpretation of the English Revolution of the XVIIth Century* (N. Y.: Schocken Books).
- Ibn Tufayl, Muhammed Ibn Abd el-Malik. 1972. *Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical tale*, trans. with introd. & notes , Lenn Evan Goodman (N.Y.: Twayne Publishers).

- Iser, Wolfgang. 1978. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: The John Hopkin Press).
- Korache, Riad (trans.) 1982. *Ibn Tufayl, Muhammad Ibn Abd al Malik: The Journey of the Soul: the story of Hai bin Yaqzan as told by abu Bakr bin Tufayl* (London: Octagon Press).
- Kruk, R. 1987. "An XVIIIth Century descendant of Hayy Ibn Yaqzan and Robinson Crusoe: Don Antonio de Trezzanio", *Arabica*, XXXIV,3 (November), pp 357-65.
- Lutz, Peter Christian. 1981. "A forgotten Intellectual tradition of the Alienation Concept", *Alienation: Problems of Meaning, Theory and Method*, eds. Felix R. Geyer & David Paul Schweitz (London: Routledge & Kegan Paul), pp. 21-35.
- de Man, Paul. 1979. "Autobiography as Defacement", *Modern Language Notes*, 94,5 (December), pp. 919-29.
- Nahas, Michael. 1985. "A Translation of Hayy b. Yaqzan by the Elder Edward Pococke (1604-91)", *Journal of Arabic Literature*, AVI, pp. 88-90.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1964. *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines, Conceptions of Nature & Methods* (Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press).
- Novak, Maxmillian. 1962. *Economics and the Fiction of Daniel Defoe* (Berkeley: University of California Press).
- Ockley, Simon. 1905. *The Improvement of Human Reason, Exhibited in the Life of Hayy Ibn Yaqzan: Written in Arabic above 600 years ago, by Abu Ja'afar Ibn Tufayl, in which is demonstrated by what Methods one may, by the mere Light of Nature, attain the Knowledge of things Natural and Supernatural; more particularly the knowledge of God, and the Affairs of another Life. Translated from the Original by Simon Ockley and printed by Edm. Powell in Blackfriars, London 1708. Reprinted, with slight changes by Edward A. van Dyck* (Cairo: el-Maaref Printing Office).
- Oney, James. 1972. *Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography* (N.J.: Princeton University Press).
- Pocock, J.G.A. 1980. "Post-Puritan England and the Problem of Enlightenment", *Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment*, ed. Perez Zagorin (Berkeley: California University Press), pp. 91-112.
- Rescher, Nicholas. 1967. *Studies in Arabic Philosophy* (Hertford: Stephen Austin & Sons).
- Secord, Arthur Wellesley. 1965. *Studies in the Narrative Method of Defoe* (New York: Russell & Russell Inc).
- Spurr, John. 1988. "Rational Religion in Restoration England", *Journal of the History of Ideas*, XLIX, 4 (Oct.-Dec), pp. 563-586.
- Starr, George A. 1971. *Defoe and Casuistry* (N.J.: Princeton University Press).
- 1975. *Defoe and Spiritual Autobiography* (N.J.: Princeton University Press).
- Wildmann, Georg. 1977. "The Personal Notion of God as Condition of the History of Freedom in the West", *A Personal God?* ed. E. Shillebeck & Bas van Iersel (N.Y.: The Seabury Press), pp 107-13.
- Wolff, Cynthia Griffin. 1968. "Literary Reflections of the Puritan Character". *Journal of the History of Ideas*, IX, 1 (Jan-Mar), pp 13-32.

سقوط غرناطة وأسلوب بدائع السك

دراسة إشكالية الجانب الجمالى
فى النص العلمى

عليان العطار *

تقديم

والجمال أشبه بالمعادلات الرياضية التى تعطى نتائج نهائية حاسمة للعمليات الرياضية داخل المعادلة. وبالتالي فمنهج المؤلف فى معالجة الموضوع أشبه باستخدام القانون الرياضى تماما يسوق إلى أجوبة عن مسائل علمية. ولكن كتب العلم العربية تخرج عن هذا القانون الرياضى وتجاوز الدلالة الرقمية للغة العلمية نحو دلالات أخرى تنبع من تشكل أسلوب أدبى فى للعمل العلمى، وهذا الأسلوب ينقلب إلى وحدة دالة ذات أهمية جوهرية فى فهم محتويات النص العلمية. وتستقل هذه الدلالة من ناحية، ولكن استقلالها يجعلها أشبه بالذاكرة التفسيرية الملحقة بالقوانين، فهى ليست النص القانونى، ومع ذلك فلا يفهم النص بدونها.

ونطرح فهما للأسلوب فى هذا المقام حتى لا يختلط المفاهيم الشائعة لهذا المصطلح إلى مجال دلالى مباين. باختصار: الأسلوب هنا ينبع من عمد الكاتب إلى تأليف كتابه فى شكل بنية معمارية تكشف عن نفسيته

هذا البحث يحاول أن يواجه إشكالية مهمة بفكرة يقترحها الباحث. الإشكالية هى أن كثيرا من الكتب العلمية العربية القديمة قد تميزت بأسلوب معمارى شاب بنيتها العلمية بعناصر جمالية لا علاقة لها بموضوعها العلمى، مما يجعل الفهم المباشر لهذه الكتب باعتبار أنها علمية محضة فهما ناقصا، فهى لم تكتب بحافز علمى فقط، ولكن وراءها حوافز نفسية وعاطفية ودينية بل وطنية (بمفهوم ما للوطن يتفق وعلاقة الإنسان القديم بترابه وأرضه)، مما يجعلها ميلانا للتعبير الذى يتطلب تجاوز اللعبة العلمية إلى التشكيل الجمالى للنص. أما الفكرة المقترحة لهذه الإشكالية فهى تقوم على أن الكتاب العلمى لا تنطلق دلالته من أسلوبه لكن من منهجه، ومن الدلالات المباشرة لكلية النص باعتباره وحدة لغوية كبرى، اللغة فيها ليست إلا أداة تصوب مباشرة نحو الدلالة العلمية، وتصبح الكلمات مثل الأرقام

* أستاذ الأدب الأندلسى - جامعة القاهرة.

١ -

زخرفية المنهج

يتبعثر الكتاب بعثرة الموثيقاات المنتشرة في سطح أملىس ملون وتتكون من دوائر مقتتالية كل دائرة داخل الأخرى، وكل واحدة منها تشكل نجمة هي جزء من نجمة أكبر، والنجوم تتبعثر إلى أشكال هندسية بين مثلث ومربع. الكاتب متأثر بالأصول والتفريعات الفقهية لكنها العقلية نفسها التي أبدعت هذا النظام الزخرفي في الفن الإسلامي.

لقد تم ترتيب الكتاب على مقدمتين وأربعة كتب وخاتمة (ليتكون من سبعة أجزاء). كل مقدمة تحتوي عشرين نقطة، أسماها في المقدمة الأولى (عشرين سابقة)، وفي المقدمة الثانية (عشرين فاتحة)، وفيما يتعلق بسوابق المقدمة الأولى تتحاسبك السوابق على هيئة فقرة واحدة متصلة، وعندما نصل إلى السابقة السابعة تتبعثر السوابق، حيث تنقسم مادة السابعة إلى أربعة أنواع، وفجأة يختتم هذه بعنوان مفاجئ: «برهان وجوده»، والسابقة الثامنة تختتم بمفاجأة: «تمهيد». ويتشكل التمهيد من فقرتين مسبوقه أولاهما به «قال ابن خلدون»، والثانية «قال»، ليغيب ابن خلدون في قوله. ثم السابقة التاسعة تنتهي به «فائدة حكيمية»، تليها فقرة مختصرة عن ابن خلدون، ونعرف ذلك لأنه ينهيها بلفظة «.. باختصار»، كأنها عنوان نعيد به قراءة الفقرة في اتجاه عكسي. أما السابقة العاشرة فتنتهي بعنوانين هكذا:

غفلة: قال ابن خلدون: «فقرة من مقدمة ابن خلدون».

قال: «فقرة أخرى من المقدمة».

إنصاف: قال: «فقرة ثالثة من المقدمة».

وتتزايد العناوين الختامية على حساب مساحة السابقة الحادية عشرة لتصبح:

وقصده الخفي وراء قصده الظاهر من تأليف الكتاب. ومجموع خصائص هذه البنية المعمارية للنص هو مفهومنا لمصطلح الأسلوب في هذا المجال.

والكتاب الذي وقع عليه اختيارنا لتطبيق الفكرة المقترحة لمواجهة الإشكالية المذكورة هو كتاب (بلدائع السلك في طبائع الملك) لابن الأزرق. وهو كتاب مهم في نظرا في اللحظة الراهنة، بسبب احتفال العالم بمرور خمسمائة عام على سقوط غرناطة، وأيضا على بداية عصر الكشوف الجغرافية، وخروج العالم الغربي من إصار العصور الوسطى إلى عصر ذهبي في إسبانيا ونهضة في باقي أوروبا. هل كان سقوط غرناطة أشبه بسقوط الثمرة عند تمام نضجها؟ مجرد حادث رمزي لنهاية موسم حضارة لصالح حضارة أخرى؟ لنا بصدد الإجابة عن هذا السؤال الذي ينبغي أن يطرح بالاحاح في هذه الأيام، على الأقل من جانب من يظنون أن الثمرة الساقطة كانت التجسيم المادي لروح حضارتهم. إننا نقف نظرح هذا السؤال لأن كتاب (البلدائع) - وسنتفق من الآن فصاعدا أن نسميه هكذا داخل هذا العمل - أحد عناصر الثمرة الساقطة، وبقية من بقاياها التي تخفت في دهاء صيغ من الاستسلام وعزة النفس من ناحية، والإيمان بقدر تراجيدي من ناحية أخرى. نعم، لقد تخفت في دهاء تشكل من هذين العنصرين، حتى إن القارئ لا يشتم من أول وهلة رائحة تلك البقايا الملوغة في الوجود منذ ٥٠٠ عام.

إن البنية المعمارية لتشكيل (البلدائع) بنية زخرفية تتكون من وحدات متباعدة الأحجام والتدوير لكنها متناسبة هندسيا، تفرق في لون أزرق مثل الوحدات الزخرفية للمسجد الأزرق في استانبول. واللون الأزرق هو رمز لمياه المحيط الكوني اللانهائي الذي أغرق غرناطة ويوشك أن يغرق في نظر المؤلف باقي العالم العربي الذي ذهب إليه مستنجدا فوجد الخراب يعم في أرجائه^(١). ونعرض هنا الخصائص الأسلوبية لهذه البنية.

بيان أول: «فقرة تختلط فيها مقدمة ابن خلدون بمصادر أخرى».

بيان ثان: «فقرة مختلطة كالسابقة».

تنبيه: قال: «فقرة مختلطة أيضا».

قال: «فقرة مختلطة أيضا»

قال: «فقرة مختلطة أيضا».

قال: «فقرة من المقدمة».

وينتهي السابقة الثانية عشرة كالآتي:

اعتبار: قال ابن خلدون: «فقرة».

قال: «فقرة».

والسابقة الثالثة عشرة تنتهي بـ: تنبيه، بعده قال: «فقرة» ثم قال: «فقرة» ثم عنوان: استظهار، وواضح أنه استظهار لاعتبار في ثلاثة مواضع: أحدها: «.....»، والثاني: «.....»، الثالث: «.....»، أى أن الاستظهار ينبثق عن الاعتبار، وهو نفسه ينبثق عنه ثلاثة مواضع، والسابقة الرابعة عشرة تنتهى بعنوانين: «اعتبار بالخليقة، برهان وجود» بعد كل منهما فقرة مسبوقه بـ «قال». ثم تتماشك السابقة الخامسة عشرة وكان ذلك ببركة مضاعفة الرقم (٧) فى السابقة (١٤). والسابقة التالية لها ستة وجوه يختفى فيها الفعل «قال»، ل يظهر فجأة الفعل: «قال ابن خلدون». وتتوالى الظاهرة فى السوابق التالية، وتظهر ثلاثة عناوين جديدة هى: «تحريف / شهادة / واقع / تعيين». لا يتوقف إنتاج العناوين ولا حركة الفعل «قال» ينقلنا من فقرة إلى فقرة ومن سابقة إلى سابقة. وفى المقدمة الثانية تتوالى فوائدها حتى الفاتحة السابعة، فى تماسك ينهار عند السابعة إذ تتناح فى الفوايح التالية حتى الفاتحة العاشرة، حيث تنتهى كسل من الفاتحة السابعة والثامنة والتاسعة بمبارات تؤدى إلى ذوبان الفوايح على الوجه الآتى:

«قلت: وعلى شرط ألا تؤدى القدرة.... وهى الفاتحة الثامنة»:

قال: «إذا تعذرت العدالة وهى الفاتحة التاسعة»، «تولية.. وهى الفاتحة العاشرة». وتتوالى الفوايح بين «قال / قلت»، مع عناوين ختامية.

إن ما سبق يطرح النتائج الآتية:

١ - تنشطر المقدمة إلى مقدمتين، ثم إن كل واحدة منهما تنشطر إلى عشرين مقدمة أصغر إذ إن الكلمتين «سابقة / فاتحة» ترادفان الكلمة «مقدمة»، ثم أن كل مقدمة أصغر تنشطر إلى مقدمات أصغر، ولعل انتهاء إحدى السوابق بكلمة «تمهيد» ليس إلا لكى تنصب علامة على دلالة العناوين الأخرى على التقديم مهما حملت من دلالات ثوان، وتلك هى آلية الهيكل الزخرفى لبنية كتاب البدائع.

٢ - أن الفعل «قال / قلت» يمثل مفصلاً يصل الفقرات ويفصلها، بمعنى أنه ذات إيقاعية تحملنا إلى الماضى دائماً، فقد كان فى وسع الكاتب أن يقول: (قَالَ / وَأَقُولُ) ولكنه يدير ظهره للحاضر ووجهه للماضى فى معناه الدائم، أى سيطرته على الحاضر، وأيضاً باعتباره غيباً يحمل صور المستقبل ونبوءته. إن شكل الفقرات مسبوقه بقال / قلت، يذكّرنا بـ «خرجة» الموشحة، إننا أمام موشحة تتشكل من «خرجات» تنبثق عنها خرجات مع اختفاء البيت (الأغصان) من هذه الموشحة، فالأغصان من إبداع الشواش والخرجة مستعارة، ومن ثم توالى الخرجات، هو إعلان لاختفاء الشواش المبدع، واجتراره للزلال المستعار، لكنه الخالد فى الذاكرة.

٣ - أن الرقم (٧) رقم محرق، يهتز عنده الكاتب فيكثر تولد العناوين وتبعثر للمؤلفات الزخرفية، كذلك الرقم (٤٠) وهو عام الجماعة من ناحية والتفتت من ناحية أخرى، إنه عام انتهاء الخلافة الراشدة وانفصال

أخرى أصغر منها، ويتدفق نيار: «قال/ قلت» دون توقف. وسنعود لهذه العناوين بعد قليل لكي نصل في النهاية إلى النتائج الآتية:

١ - أن هيكل الكتاب كاملا (٧ أجزاء) يسير في الخط نفسه ويؤكد ما توصلنا إليه من نتائج في دراستنا لزخرفية المقدمتين.

٢ - أن التبعثر والانشطار يسير في خطوط «خارج مركزية» أي أنها تسع، فمقدمة الكتاب مقدمتان، وكل واحدة منهما ٢٠ مقدمة، ثم إن الكتاب أربعة كتب فوق المقدمتين ودون الخاتمة. وهذا أشبه بالقاء حجر في الماء تتشكل دائرة تندفع منها دوائر نحو الخارج حتى تتلاشى الدوائر جميعا. إن الكتاب يذوب في أيدينا ويتلاشى ويحز علينا الإلمام به ويمساره ويمغراه بمحاسنته على أنه نص علمي، ومع هذه التركيبة الزخرفية المتلاشية في اللانهاية يقدم لنا عملا أشبه بروايات جويس. إنه كابوس الفناء والزوال والتلاشي. غرناطة تسقط، ومعها يسقط العالم. إن تشرذم الكتاب واندفاعه بعيدا عن المركز نحو المغزى المجهول هو مصير الأندلس الذي اكتمل فيه عنصر الفناء.

٢ -

المصادر

يقول الكاتب في خطبة كتابه (أو مقدمته التي أتبعها بمقدمتين):

«أما بعد، فإن من أشهر ما علم عقلا وسمعا، وجمع فيه بشرط القبول لبرهانه المقبول جمعا، أن الملك صورة العمران البشري وقراره، ومحنه الذي يشتمل عليه فوائد الاحتياج وأسواره. وإني لما رأيت من ذلك ما هو أنور من شمس الظهيرة، وأجلى في الظهور عند الخاصة والجمهور من القضايا الشهيرة، قصصت إلى تلخيص ما كتب الناس

الدين عن الدنيا بتحول الخلافة إلى ملك عضوض. إنه إذن علامة دالة على مقدمات الملك، واتجاهه إلى التدهور بافتقار طاقة الدين إلى جانب العصبية، كما يكرر الكاتب في أقواله المقتبسة من ابن خلدون^(٢). ولنا أن نتوقع الوظيفة السحرية ذات الدلالة الكبرى للأرقام في هذا الهيكل الزخرفي.

وبعد المقدمتين تأتي أربعة كتب، كل كتاب من بابين، وحتى يتميز الرقم (٣)، فإن الكتاب الثالث يتشكل من مقدمة إلى جانب البابين، والمقدمة تتحدث عن المخطورات التي تهلك الملك، وهي تبدأ في الظهور في الجيل الثالث للدولة^(٣)، مثلما بدأت تدب في الخلافة الراشدة مع الخليفة الثالث. وهو لا يشير إلى ذلك مباشرة، لكن الأرقام عنده تتحرك في زخرفية رامية، مثلها مثل العناوين التي تهال في سيل لا ينتهي.

فالكتاب الأول ٢ باب - [٣ نظر = نظر/ (٥مسائل) + نظر/ (٥مسائل) + نظر/ (٣ (٢نوع) + [٣طرف = طرف/ ١ (١٠حكم) + طرف ٢ (٢٠مسألة) + طرف ٣ (٣مقدمة + ٦فصل + ٢تسمية)].

فالكتاب الأول يرادف الباب الثاني، حيث إن الطرف يرادف النظر لكن الأنظار والأطراف بمعنى في تكرار من باب إلى باب، وتتنوع العناوين تحت كل باب إلى ما لا نهاية. فالنظر الأول من الباب الأول من الكتاب الأول تحول فيه المسائل الخمسة إلى: ٢ مسألة + ٢ صورة + تعريف.

ثم تسع الكتب تدرجيا وتتنامى العناوين تحت باني كل منها، فالكتاب الأول من الكتاب الثاني عشرون ركنا وكمالية، وكل ركن يحمل عناوين مثل: مطالب/ فصول/ عنايات/ أقطاب/ مقاصد/ مراتب/ مناهج/ مقامات/ مسائل/ تكملة/ تميم/ فوائد مكملة/ أصناف/ مقدمات، وهذه كلها أرقام تتولد عنها عناوين

فى ديوان واحد. من هنا نفهم ابتعاده عن ادعاء العلم بالاجتماع البشرى والسياسة والملك أكثر مما رأى من تجربة حية أكبر من أن تفهم، فحاول أن يفهم ويفهم. ومن هنا تأتى إشكالية كبرى: أنه ليس بعالم سياسة أو ملك، فلجأ إلى تلخيص السابقين، فهو يعتمد عليهم نهائياً. لكن لماذا يفعل ذلك؟ لقد رأى ضرورته، لعله يعصم بلاد المسلمين من تكرار تجربة غرناطة^(٥)، ففى أحد النصوص القليلة التى لم ينسبها لأى مصدر، ونظن أنه له، يضعه تحت عنوان من العناوين الصغرى: «موعظة» يقول:

«فى عاقبة الغفلة... سئل بعض الملوك من الذين سلب عزهم، وهدم ملكهم. فقالوا: شغلنا لذاتنا عن التفرد لمهملنا، وفننا بكفائنا، فأتوا مرافقهم علينا، وظلم عمالنا رعبنا، ففسدت نياتهم لنا، وتمنوا الراحة منا، وحمل على أهل خراجنا فقل دخلنا، وبطل عطاء جنودنا، فزالت الطاعة منهم لنا، وفصدنا عدونا فقل ناصرنا، وكان أعظم مازال به ملكنا، استأثر الأخبار عنه»^(٦).

إن من يرجع إلى الأسباب الذاتية لسقوط غرناطة لن يجد أكثر مما قاله هذا النص. والمؤلف لا يملك إلا أن يسوقه على هيئة موعظة، ويصمت عن التصريح بأسماء هؤلاء الملوك لأنه يحجم حبا ليس أقل من التقديس^(٧). ووضح النص تحت هذا العنوان المتكرر «موعظة»^(٨) يجعلنا نرى أحد أهم الأسباب وراء تأليف كتاب فى السياسة لغير عالم بها، فلم يكن أسامه من خلاص من المأرق إلا بالاعتماد شبه الكامل على غيره. فكيف اختار هذا الغير الذى جعله مصادر لكتابه؟ وما دلالة ذلك؟ لقد كانت أهم مصادره أندلسية أو فى حكم الأندلسية (تونسية مثلا لأن المغرب كله تابع للأندلس حضاريا كما يقرر المؤلف بمشاهدته الشخصية فى أكثر من موضع فى كتابه) -

فى الملك والإمارة، والسياسة التى رعيها على الإسعاد بصلاح المعاش، والمعاد أصدق إمارة، على منهج يكشف عن محيا الحكمة قناع الاحتجاب، وبأنى فى تقريره لتهديب ما فضل من تحريره بالعجب العجائب، لأتحف به من تشوف لهذا الغرض، ولم يعدل فيه من التجوهر إلى العرض، من أمير صدقت فيه رغبته وظهرت، ومأمور وضحت به دلائل الإفادة وبهرت، ولما اشتمل على كثير من أحوال الملك والدول، وأمتع إيراده مختار مراده من حكم الأواخر والأول، وأبدى من أسرار الخليفة عجائب غريبة، وقرر لها من برهان العقل السليم ما كفاه فى التسليم والشكوك المريبة.... سميته: «بدائع السلك فى طبائع الملك»، عناية بما احتوى عليه من الفوائد الحكيمية الاعتبار، والحقائق التى حررها - بأوضح الدليل - من شبهات التضليل نحارير العلماء الأحرار»^(٩).

إن المؤلف ينص على أنه «لما رأى ما هو أنور من شمس الظهيرة» حول أهمية الملك، شرع فى تلخيص ما كتب حول الأمر على يد نحارير العلماء الأحرار. إنه لا يدعى أى شىء أكثر من ذلك. لكن كيف رأى من الأمر «ما هو أنور من شمس الظهيرة» إنها تجربته قاضيا، وربما كاتبا لآخر ملكين حكما غرناطة، وربما رأى آخرين قبلهما. لقد عاش الصراع الأندلسى التراجيدى فى ذروته، ورأى نمو ملك الإسيان والتنام شمله وتمزق مسلمى غرناطة شرادم مع تمزق أسرة بنى الأحمر. لقد عاش تجربة مهولة لا يريد أن يشير إليها قط بشكل مباشر. فالمأساة لم يعد يجدى فيها النصيح أو اللوم لكن أسبابها لازال أمام باقى حكام المسلمين إمكان تلافيها. لقد نصح السابقون ونسوا، وها هو يحاول تذكير الملوك الحاليين والقادمين بجمع أقوال السابقين المشتتة المنسية

المشكلة نفسها التي تقف وراء مصادره الأندلسية. أما المصادر المشرقية فهي مصادر فقهية وكلامية لتدعيم هذا الجانب الوعظي الإقناعي بين مصادره الأندلسية.

أما المصدر الثالث فهو مشترك بين المشرق والمغرب، وإن كان أكثر نقاء في المغرب على يد ابن رشد وأسائفته من فلاسفة الأندلس، وهو الكتب اليونانية المترجمة وأهمها سياسة أرسطو، وبعض الأعمال المجهولة المنسوبة لأفلاطون فهو مرة يقول: «قال أفلاطون» ومرة يقول «جاء في الأفلاطونيات». أيضا كثيرا ما يقول: «قال أرسطو». وأخيرا ينقل كثيرا عما يسميه «بالمهود اليونانية».

والمصدر الرابع والأخير هو ثقافته الشعبية والدينية والعامية فهو يورد كثيرا من الحكايات الشعبية التي تظهر في كتب التاريخ وغيرها، كما أنه يورد أقوالا وحكايات فارسية أحد مصادرها عنده ابن المقفع، بجانب كثير من أخبار الخلفاء. أيضا يورد الأمثال والحكم والآثار عن السلف الصالح.

وهذا التعدد للمصادر يوقع المؤلف والقارئ في اضطراب شديد، لكنه يتفق مع البنية الزخرفية للكتاب، ويجعل ظهور الأسماء فيه أشبه بعملية التلوين للوحدات الزخرفية، ثم إن ظهور الأسماء واختفائها أشبه بالفعل السحري مما يدعم فعل الأرقام. ولكن كيف وفق بين الاتجاهات المتعارضة المذاهب والأفكار والإيديولوجيات؟ إنه يكاد يجيب إجابة صريحة عن هذا في فقرة من كتابه. يقول:

«... فالحمود في التدبير الفاضل اختيار ما هو وسط بين الطرفين المتقابلين في ذلك شأن سائر الأخلاق والأفعال. نعم تتفاوت الأخلاق والطبقات في اختيار الوسط من ذلك تفاوتنا عظيما، بحسب اعتبارات لا تنحصر. والضابط الكلي فيه اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه

وليس ذلك بسبب أندلسيته - ولكن الأندلسيين هم أكثر من ألفوا في علم الاجتماع وعلوم السياسة والتاريخ وعلى رأسهم ابن خلدون ومن قبله ابن حزم الأندلسي. ومن الواضح أن هذه الحقيقة تجعلنا نتأكد من الدلالة التي تتكشف تدريجيا وراء أسلوب الكتاب. فقي حضارتنا الإسلامية العربية كانت الدوافع للتأليف السياسي والاجتماعي والتاريخي على مستوى التنظير أندلسية صرفة تنبثق من واقع لم يشهده الإسلام في تاريخه القديم قط إلا في الأندلس. ونقصد فيما يتعلق بهذا الواقع تحوله عن الإسلام والعربية بشكل شامل بعد أن دام تحوله إليهما أكثر من ثمانية قرون.

لقد كان الواقع الأندلسي أشبه بمعمل لتفريخ الدول ثم ذبحها وأكلها وهضمها على مستوى الشمال المسيحي والجنوب الإسلامي متضمنا المغرب كله بما فيه الأندلس. صراع دائم بين حياة الدول وموتها، وبين نموها واضمحلالها، والتنامي وتبعثرها. واقع لصراع عجيب بين بداوة محاربة وحضارة تضعف عن الحرب يوما بعد يوم. هذا المعمل المنتج للدول والمدمر لها في آن خلق تراجيديا حقيقية صنعت علم الاجتماع والتاريخ وأرهفت بانبشاق العلوم السياسية والعسكرية في عصرها.

ومن ثم، فسقوط غرناطة وانبشاق إسبانيا الإمبراطورية كان مشهدا آخر «أور من شمس الظهيرة» رآه الأندلسي ابن الأزرقي ولم يره المشاركة الذين أنهوا حروبهم الصليبية بنجاح وتفرقوا لقتال بعضهم بعضا (أترك/ ممالكك)، ناسين ما يحدث في أوروبا مجترين ماضيهم. هذا دفع بابن الأزرقي إلى وعظ المشاركة بخبرة أسلافه الأندلسيين. ولكنه عز عليه أن يشرح مسألة غرناطة في كتابه، حتى لا يظن المشاركة أنه استجداء جديد لعونهم المستحيل لاستعادة غرناطة أو مساعدتها في سنواتها الأخيرة، فبقيت المشكلة الحقيقية تحت سطح الكتاب الذي أراد به مختلصا العظة والتذكير^{٩٩}. إنها

وتعرض الآن لأهم مصادره :

أولا : أبو بكر الطرطوشي : (٤١٥ - ٥٢٠هـ)

ليس من المهم هنا سيرة الرجل ، لكنه ولد بطرطوشة في عصر الطوائف وغادر الأندلس شابا (٢٥) عاما قبل سقوط طليطلة بعام (مثلا غادرها ابن الأزرق عند سقوط غرناطة) . درس على أهم ثلاثة علماء أندلسيين في عصره : أبو الوليد الباجي وابن حزم وأبو بكر بن العربي ، وانتقل إلى المشرق مستقرا في مصر بعد تطواف قابل فيه الغزالي ، كان له اسم رومانسي : ابن أبي « رندقة » . والاسم رندقة معناه كما يقول ابن خلكان « رد / تعالى » ، وذلك بناء على ما أفتاه بعض الإفرنج ، وهو معنى قريب من الحقيقة ، فهو يعنى « عد إلى هنا » ، وهو لقب غامض لكنه توشىحي (١٣) .

ونفهم شخصية الطرطوشي من نصين حاسمين : الأول حوار بينه وبين أبي بكر بن العربي (واحد من المصادر الهامة لابن الأزرق) (١٤) في بيت المقدس ، ويحكى القصة ابن العربي :

« تذاكرت بالمسجد الأقصى مع شيخنا الفهرى الطرطوشى فى حديث أبى ثعلبة المرفوع :

إن من ورأىكم أياما للعامل فيها أجر خمسين منكم ، فقالوا بل منهم ، فقال : بل منكم ، لأنكم تجدون على الخير أعوانا » . وتفاوضنا كيف يكون أجر من يأتى من الأمة أضعاف أجر الصحابة مع أنهم قد أسسوا الإسلام ، وعضدوا الدين ، وأقاموا المنار ، وافتتحوا الأمصار ، وحماوا البيضة ومهدوا الملة ، وقد قال صلى الله عليه وسلم فى الصحيح : « لو أنفق أحدكم كل يوم مثل أحد ذهباً ، ما بلغ مد أحدهم أو نصيفه » فتراجعنا القول ،

برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا بحسب شخص من سائر الطبقات « قل كل يعمل على شاكلته » .

وليس من الصدفة أن تكون الفقرة التالية لهذه العبارة مباشرة : « قال الغزالي » فكأنما ذكر الوسطية ذكره بإمامها المؤصل لها وهو أبو حامد الغزالي ، حيث إن « الغزالي شافعى المذهب فى الفقه ، أشعرى المذهب فى العقيدة ، (وسطى) النظر فى الفكر والفلسفة » (١٥) . ومن المعروف أن :

« الشافعى (١٥٠ - ٢٠٤هـ) والأشعرى (ت : ٢٣٠هـ) والغزالي (ت : ٥٠٥هـ) ثلاث شخصيات هامة فى تاريخ الثقافة الإسلامية عامة ، والفكر العربى خاصة . وترجع أهميتهم إلى تأسيس الوسطية التى يرى كثيرون (ومنهم صاحب كتاب البدائم) أنها أهم خصائص للتجربة العربى الإسلامية فى التاريخ ، وهى الخصيصة التى تتجسد فيها الأصالة التى يتحتم على المجتمعات العربى والإسلامية الاحتماء بها فى صراعها ضد أعدائها الساعين إلى القضاء عليها . وإذا كانت مسألة الصفة الجوهرية الثابتة محل نزاع وخلاف ، فإن الثابت تاريخيا أن الشافعى قد أسس الوسطية فى مجال الفقه والشرعة ، وأسس الأشعرى الوسطية ذاتها ، ولكن فى مجال العقيدة . أما الغزالي فقد أسسها (مكملا عمل أستاذيه) فى مجال الفكر والفلسفة » (١٦) .

والوسطية تؤدى إلى لون من التليفيقية ، وإعطاء الهيمنة للنصوص الدينية ، فهى مصدر اليقين ومرجعيتها الأصلية ، بما استبغ ذلك من توسيع لمفهوم النص (١٧) . وهذا بالضبط ما جعل مؤلف الكتاب يعدل من عقلانية ابن خلدون بهيمنة مصادره الفقهيّة عليها فى زركشة ووشى جعلنا بين العقل والنقل نحس بقطرات من الدم الغرناطى الأندلسى تسيل على الورق فى نقاط حروف سوداء تغطي الحمار القانى .

لا يبقى موحد يذكر الله، عز وجل، والنصب على معنى لا يبقى أمر بمعروف ولا ناه عن منكر يقول: أخاف الله، وحينئذ يتمنى العاقل الموت، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى يمر الرجل بقبر الرجل فيقول: يا ليتني كنت مكانه»^(١٥).

إن ابن العربي وأبا بكر الطرطوشي يحكمان النص الديني في قراءة الواقع، ويتصوران حتمية تاريخية نابعة من هذا النص، وهو مذهب أستاذهم الغزالي كما أسلفنا، والثلاثة وراء وسطية ابن الأوزق. لكن ابن الأوزق - فيما يبدو - لم يجد ذلك مقنعا تماما لمواجهة المسألة الكبرى التي أغلق بها وجود حضاري اسمه الأندلس العربية الإسلامية فلجأ لابن خلدون، باعتباره نصا - اكتسب قداسة - في ظل مبدأ الاتساع بالنص الديني الذي أخذ به الثالوث (الشافعي - الأشعري - الغزالي). وهكذا صارت عقلانية ابن خلدون نصا داخل نصوص أخرى تفسرها، وهذه بدورها تفسر بها، فاختلط الحابل بالنابل، وكأنه يوم المحشر يصير كتابا. إن مأساة الغرناطي المهاجر، وهو في أرضه الباحث عن ملجأ أو أمل، ليس له فحسب ولكن لكل قومه تخطط رؤاه للعالم فلا تدرى أي أشرار الساعة (الطرطوشي) أم هي أشرار قيام الدول وسقوطها (ابن خلدون). من هنا كان الطرطوشي يوازى ابن خلدون ويضاده؛ كلاهما يحاول أن يفسر التاريخ، الأخير بالعقل والأول بالنقل، فجاء موقف ابن خلدون من سابقه الطرطوشي واضحا حيث يسمه بمعالجة ما يعالجه ابن خلدون نفسه لكن بالوعظ (بالنص الديني). ومن التعمارض: (ابن خلدون/ الطرطوشي) تحقق هدف ابن الأوزق في مواجهة كارثة كبرى: سقوط العقل أمام النقل، وسقوط النقل أمام العقل، فليس من تفسير واضح عند أي من الرجلين لهول الكارثة، فسقطا معا في تليفقية ظاهرة تخفي

وتحصل ما أوضحناه في شرح الصحيح، وخلاصته: أن الصحابة كانت لهم أعمال كثيرة لا يلحقهم فيها أحد، ولا يدينهم فيها بشر، وأعمال سواها من فروع الدين يساروبهم فيها في الأجر من أخلص إخلاصهم، وتخلصها من شوائب البدع والرياء بحدهم. والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر باب عظيم هو ابتداء الدين والإسلام، وهو أيضا انتهاءه، وقد كان قليلا في ابتداء الإسلام، صعب المرام، لغلبة الكفار على الحق وفي آخر الزمان أيضا يعود كذلك، لوعده الصادق صلى الله عليه وسلم بفساد الزمان وظهور الفتن، وغلبة البطل، واستيلاء التبديل والتفسير على الحق من الخلق، وركوب من يأتي سنن من مضى من أهل الكتاب، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لتركين سنن من قبلكم شيئا بشيرا، وذرعا بدرا، حتى لو دخلوا جحر ضب خرب لدخلتموه»، وقال صلى الله عليه وسلم: «بدأ الإسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ». فلا بد والله تعالى أعلم بحكم هذا الوعد الصادق، أن يرجع الإسلام إلى واحد، كما بدأ من واحد، ويضعف الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، حتى إذا قام به قائم مع احتواشه بالخاف، وباع نفسه في الدعاء إليه كان له من الأجر أضعاف ما كان لمن كان متمكنا منه معانا عليه بكثرة الدعاء إلى الله تعالى، وذلك قوله: «لأنكم تجدون على الخير أعوانا، وهم لا يجدون عليه أعوانا»، حتى ينقطع ذلك انقطاعا بانا لضعف اليقين، وقلة الدين، كما قال صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى لا يقال في الأرض الله الله»، يروى برفع الهاء ونصبها، فالرفع على معنى

خلدون باعتباره نصاً «من إلهام الله»، لكن الطرطوشي لا يرفع بالبراهين الطبيعية حججاً، فإن وسطية ابن الأزرقي تقوم على ضابط كلي فيه «اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا»^(١٧). فكأنه أراد تلافي خطأ الطرطوشي المشار إليه عند ابن خلدون في وسطية جدلية تتمتع بالنص الديني ليشمل نص ابن خلدون من ناحية، ولينضبط هذا الشمول بهداية الطبيعة الفاضلة.

ثانياً: عبدالرحمن بن محمد بن خلدون .

يصف المقرئ في موضعين كتاب (البداية) أنه تلخيص لمقدمة ابن خلدون مع زوائد كثيرة عليه^(١٨). أي أنه زاد عليه زيادة كبيرة نافعة^(١٩). وبالتالي فالمقدمة طبقاً لذلك هي أهم مصدر من مصادر (البداية)، وأنا أختلف المقرئ في ذلك، فالمقدمة تمثل عقلانية البداية الذاتية في لاعتقائته، كما أن الطرطوشي (والآخرين) يمثلون اللاعقلانية الذاتية في العقلانية. فالمقدمة تمثل قطبا موجبا في البداية أمام قطب سالب فهي نصف للمصادر ونصف الكتاب، لكنها لم تعد مقدمة ابن خلدون، فقد فقدت سياقها وروحها، وصارت بمعثرة داخل زخرفية النص. لكن من هو ابن خلدون؟ وكيف صار مصدراً لابن الأزرقي؟

ابن خلدون عبقرية فذة لا يمكن تصور وجودها في زمانها إلا عند تصور الصحو التي تسبق الموت. إن ابن خلدون هو أول مفكر في العالم يخرج على المنطق الصوري الأرسطي^(٢٠)، وقد استغرق العالم قروناً طويلة حتى يصل إلى الخروج على هذا المنطق، ولا زال عالمنا العربي الإسلامي ليسونا هذا غارقاً في صورية للمنطقية^(٢١). وابن خلدون هو أول عالم عربي – وأيضاً أول مفكر في العالم – يخرج على الطريقة المدرسية الخاصة بعلم القرون الوسطى مبتدعاً طريقة للبحث تعتمد على الاختيار النقدي والتحليل المقارن واستنباط

زخرفية الفن الإسلامي التي تحاول أن ترى العالم الآخر المجرد في بنية تجريدية تقوم على تكرار الموتيف من ناحية وتضاد الألوان من ناحية أخرى.

ويؤكد التعارض: (ابن خلدون/ الطرطوشي) ما يورده ابن خلدون في مقدمته:

«وكذلك حوّم القاضي أبو بكر الطرطوشي في كتاب سراج الملوك. ويوه على أبواب تقرب من أبواب كتابنا هذا (يقصد المقدمة) ومثاله، لكنه لم يصادف فيه الرمية، ولا أصاب الشاكلة، ولا استوفى المسائل، ولا أوضح الأدلة، إنما ييوس البلب للمسألة ثم يستكثر من الأحاديث والآثار، وينقل كلمات مفرقة لحكماء الفرس مثل بزرجمهر، والمويزان، وحكماء الهند، والمأثور عن دانيال وهرمس، وغيرهم من أكابر الخليقة، ولا يكشف عن التحقيق قناعاً ولا يرفع بالبراهين الطبيعية حججاً، إنما هو نقل وتركيب شبيه بالمواعظ، وكأنه حوّم على الغرض ولم يصادفه ولا تحقق قصده، ولا استوفى مثاله. ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهاماً، وأعشرنا على علم جعلنا بين نكرة وجهينة خبيرة، فإن كنت قد استوفيت مثاله وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاء تفويقي من الله وهداية، وإن فانتى شيء في إحصائه واشتبهت بغيره، فللناظر المحقق إصلاحه، ولي الفضل لأنى نهجت له السبيل، وأصلحت له الطريق، والله يهدي بنوره من يشاء»^(٢٢).

ومادام الطرطوشي كذلك في رأى ابن خلدون، ومادام عمل ابن خلدون من إلهام الله، فإن الأزرقي قد أصاب بهما هدفه من الوعظ تارة، ومن الاستعانة بابن

العربية التي بدأت مع ظهور الإسلام، الذي وحد العرب وألهمهم مبادئ عظيمة فساروا في الآفاق ينشرونها، ويقيمون دولة تعالج كل القضايا معالجة موضوعية عملية، ولكن مع مضي الزمن وبسبب تأخر ظهور مثل ابن خلدون تأكلت هذه الدولة، ونسى الناس روح الدين وشعلة مبادئهم أمام سيطرة إسلام فقهي يقوم على الصورية ويمعن في الغيبة:

«ولهذا استقبل علماء الدين مقدمة ابن خلدون استقبالا عدائيا، ففي تونس كان القرن الرابع عشر عصر سيطرة الطبقات الرجعية من رجال الدين الإسلامي على بلدان المغرب، وكان عصر التطور النهائي للتزمت والتعصب الديني، عصر المطاردة والاضطهاد لأولئك العلماء الذين كانوا يشتغلون بالعلم، والذين لم يكونوا مرتبطين مباشرة بطبقة رجال الدين، وكان الاحتفاء بالمذهب المالكي المحافظ، ذي التزمت الديني الشديد، الذي ارتبط اسمه باسم ابن عرفة أولا وقبل كل شيء... وكان شخصا نشيطا محبا للسلطة... حتى صار لا ينازعه في نفوذه على المسائل الثقافية والتشريعية منازع لا في أفريقية وحدها، بل في بلدان المغرب جميعا، وفي الأندلس كذلك. ولقد أدرك ابن عرفة مادية ابن خلدون بطريقة أوفى مما أدركها المؤلفون البورجوازيون الأوروبيون في القرنين التاسع عشر والعشرين (فقد رأوا أن أفكاره إسلامية)، وبمسوة المتعصب المقتنع طارد ابن عرفة ابن خلدون، معلنا خطره على شخصية الدولة»^(٢٧).

ويغفر إلى مصر حيث توجد درجة أعلى من التسامح ولكن تعيينه قاضيا لقضاة المالكية، وتشده مع الفساد ولاسيما بين علية القوم من الفئات الإقطاعية

الحقائقي بالأسلوب المنهجي الحديث^(٢٨) وفي الوقت نفسه تبدو هذه الفروق الحقيقية بين ابن خلدون ومؤلفات سابقيه شديدة الوضوح؛ فهو لا يمسون فقط بعض المسائل التي وضع أساسها ابن خلدون، بوصفها نظرية متكاملة، فقبل الرجل وجدت بعض مفاهيم علم تدوين التاريخ والديانات والسياسة، أما ابن خلدون فقد ابتدع أول معنى علمي تاريخي اجتماعي^(٢٩). إن أفكار ابن خلدون صالحة إلى اليوم وأعيد اكتشافها في أوروبا في القرن الثامن عشر، فظل كل فريق إيديولوجي يفسرها لصالحه، فهو تارة مونتسكيو فرنسا، وتارة أخرى أستاذ مكيافيلي بل أفكاره أقرب إلى أفكار النهضة من مكيافيلي. لقد صار ابن خلدون مدرسة تتشعب منها مدارس أخرى. لكن يجمع الباحثون على أصالة أفكار ابن خلدون وأهميتها القصوى وسبقها - بلا جدال - لغيرها من أفكار معاصريه ولاحقه على مدى قرون^(٣٠).

لقد نجح ابن خلدون في نقل التاريخ من واقعه القصصي الوصفي الشائقي إلى مستوى النظر والتحقيق والتعليل الدقيق للكائنات ومبادئها، والعلم العميق بكيفيات الوقائع وأسبابها، فالتاريخ لذلك أصبح في الحكمة عريق، وجدير بأن يمد في علومها وتخليق. وانطلاقا من هذا التحديد الموضوعي اهتم ابن خلدون بالتاريخ بوصفه غاية في ذاته. والتاريخ يحتاج لمعونة علوم أخرى موجودة مثل الجغرافيا والعلوم الإنسانية، وعلوم اضطرب ابن خلدون أن يبتدعها ابتداعا مثل علم السوسولوجي، وعلم الاقتصاد^(٣١). إن المنهجية التاريخية عند ابن خلدون تقيم علاقة عضوية بين أحداث التاريخ والعمران البشري، ولذلك اعتبر المؤسس لفلسفة التاريخ قبل فيكو الذي عاش بين ١٦٦٦ - ١٧٤٤، لأنه على غير عادة المؤرخين القدامى الذين شغفوا بوصف الأحداث والوقائع فقط، يهتم أساسا بدراسة العلاقات الداخلية للأسباب والنتائج في حياة الدول والمجتمعات^(٣٢).

فابن خلدون إذن كما أسلفنا «الصحوة التي تسبق الموت»: موت حضارة عظيمة سادت العالم هي الحضارة

منهمون يأكلون بعضهم بعضاً، لكي يصبحوا طعاماً سائفاً. إنه لا يكاد يصدق ما صار واقعاً ويتعلق بقشة هشة؛ إحياء فكر ابن خلدون وقتله في الحال لصالح سياق تاريخي يصجز عن فهمه. ونورد مثلاً لذلك:

فهو يورد نصاً لابن خلدون عن وجوب الإمامة وشروطها فيضع استثناءاً للغزالي والشيخ عز الدين، ثم يشير إلى شرط النسب القرشي^(٢٨)، ويبدأ الفاتحة العاشرة من المقدمة الثانية هكذا:

«عند القاضي أبي بكر وجماعة من الفرق حتى غلبا بعضهم فقال: لو استوى قرشي وبنطي في شروط الإمامة لرجح النبطي، لقربه من علم الجور والظلم. ووجه ذلك ابن خلدون، وإن كان خلاف قول الجمهور بما حاصله: إن قصد الشارع في اشتراطه، ليس لمجرد التبرك به، وإن كان ذلك حاصلًا، بل لرفع التنازع به، لما كان لقرشي من العصبة والغلب، وقصد ذلك لا يختص بجيل ولا عصر فمتى وجدت العصبة في القائم بأمر المسلمين كانت هي العلة المشتعلة على المقصود من القرشية، لاسيما وقد تلاشت عصبيتها شرقاً وغرباً، ولا يلزم ذلك في جميع الأفاق، كما كان في القرشية لقوتها حيثئذ على ذلك، بل يختص الآن كل قطر، بمن له فيه عصبية غالبية.

قال: وإذا نظرت سر الله في الخليقة لم تبعد هذا، لأنه تعالى جعل الخليفة نائباً عنه في القيام بأمر عباده، مخاطباً لهم بذلك، ولا يخاطب بأمر، من لا قدرة له عليه.

قال: والوجود شاهد بذلك، فإنه لا يقوم بأمر أمة أو جيل إلا من غلب عليهم. وقل أن

السياسة التي يجر فسادها إلى التدهور الاقتصادي، وإلى ركود الحياة الاجتماعية، وإلى القمع الاستبدادي لكل مبادرة اجتماعية أو اقتصادية للطبقات المضطهدة، وإلى الاضطهاد العنيف لظهور أية فكرة علمية، أدى إلى الدس عليه عند السلطان، ومقاومة أفكاره، وما عدا بعض التلاميذ الذين أعجبوا بابن خلدون في مصر مثل المقرئ، فإن أحداً لم يفهم مقدمة ابن خلدون، ولم تثر ثمرتها المرجوة، وصارت إلى خزائن الكتب لثموت هناك ما عدا بعض الالتفاتات إليها بين الحين والحين، حتى اكتشف أمرها الأوروبيون في القرن الثامن عشر^(٢٩).

وبأى ابن الأوزي، وهو قريب عهد بابن خلدون، ويقف مغزوعاً أمام ما يحدث في العالم العربي من كوارث، ويرى في مقدمة ابن خلدون تفسيراً لما يحدث، لكنها مهمة وغير مفهومة بل مرفوضة من الفقهاء المتزمتين، لكنه يحس بغيبة التفسير الديني بها، ولعل هذا كان سبب رفض المقدمة. وهو يريد تنوير الناس، فقام بإحياء المقدمة ولكن بطريقة زخرفية فقد بشرها في كتابه وأفقدتها سياقها لصالح سياقه الوسطي الديني، وأورد النصوص منها إما حرفية أو ملخصة أو مفسرة، ومضى ينقب في كتب الفقه وأصول الدين، والكلام والتصوف بل الفلسفة ومصادر الثقافة الأخرى ليجد وسائل لتحويل نصوص المقدمة إلى نص متفق مع الفقه والدين. إن ما يحدث للمقدمة بالضبط هو ما حدث للنص الإسلامي نفسه حيث تحول إلى مجموعة من القواعد الفقهية الصورية أو إلى سلم من الأخلاق الطوبائية البعيدة المثال. وهكذا يضع الجانب الموضوعي للمقدمة في الجانب الفقهي والطوبائي كما يفلت من أيدينا هذا الجانب الأخير في موضوعية المقدمة. إننا أمام لعبة أريستكية من الموضوعية واللاموضوعية. إن اللامعقول يصير معقولاً والمعقول يصير لامعقولاً. هذه الزخرفية تكشف عن ذات معلبة بين شقي رحي العصر، عدو منتصر وعرب

يكون الأمر الشرعي مخالفاً للأمر الوجودي، بل لا يكون كذلك البتة.

قلت: وهذا تقرير في غاية الحسن، ونهاية البراعة والتحقيق.

وقوله: «وَقُلْ أَنْ يَكُونَ الْأَمْرُ الشَّرْعِيَّ مُخَالَفاً لِلأَمْرِ الوجودي، بل لا يكون كذلك البتة».

وقاعدة:

إن كل أصل علمي يتخذ إماماً في العمل فشرطه أن يجري العمل به على مجارى العادات في مثله، وإلا فهو غير صحيح. شاهد عليه لذلك حسماً قرره الإمام أبو إسحاق الشاطبي رحمه الله، وله في بعض تقييداته حسماً ألفيته بخط شيخنا الأستاذ العلامة أبي إسحق بن فتوح رحمه الله منقولا من خطه: تنزيل العلم على مجارى العادات تصحيح لذلك العلم، وبرهان عليه إذا جرى على استقامة، فإذا لم يجر فغير صحيح» (٣٠).

ويستمر بين (قال وقلت) مورداً لأقوال فقهاء متقدمين أهمهم الطوطوشى حتى تنتهى المقدمة الثانية (٣١).

ونعرض مثالا آخر: فهو في النظر الأول من الباب الأول «في حقيقة الخلافة» يضى هيكلنا:

«وفيه مسائل: المسألة الأولى: تقدم ما يدل على أن المراد بها وبالإمامة راجع إلى النيابة عن الشارع.... المسألة الثانية: يعنى القائم بهذا المنصب خليفة....»

قال ابن عرفة: ...

قلت:

قال: (يقصد ابن عرفة على عادته الزعفرية

السحرية بغياب القائل في فعل القول تماهايا في شخص الراوى عامة)....

قال ابن خلدون:

قلت: وتتشأ هنا فروع:

أحدها: قال الماوردى:

الثاني: قال النووي: ...

قلت: حكاه الماوردى عن الجمهور قال:

الثالث: قال البغوى:

المسألة الثالثة: ... لها مدلولان:

أحدهما: (كلامُ صاحب البدائع)

والثاني: (كلامه)

قال ابن خلدون: ...

تنبيه: قال (ابن خلدون)

قلت: كلام صاحب البدائع + الفزائى

المسألة الرابعة: كلام صاحب البدائع مُلَخَّصاً ابن خلدون.

تنبيه: كلام صاحب البدائع.

قال ابن خلدون: (٣٢).

ويستمر هكذا، وبعد لإيراد كلام له يضى فى استدراك زعفرى: (٣٣) تعيين تغيير: قال ابن خلدون: كما كان الأمر لمعهد معاوية رضى الله عنه... والصدر الأول من خلفاء بنى العباس.

قلت: يشهد له (لابن خلدون) حديث: «والخلافة بعدى ثلاثون، ثم يكون ملكاً».

قال عياض: «فكانت كذلك مدة الحسن رضى الله عنه».

كأنما ابن خلدون كان فى حاجة إلى «جواز سفر

الثاني: حكمته ذكية المؤلف ورؤيته الزخرفية للعالم وخبرته في صحبة بنى الأحمر في غرناطة، وثقافته الفقهية والفكرية البعيدة الموسوعية. فهو يريد - ودائما متماهيا في ثياب غيره - أن يطلق هذه الذات من عقلاها لتقول كلمتها ثم تمضي. إنه يريد أن يخاطب الأمير والمأمور والخاصة والسوقة بعلم كلهم في حاجة إليه. لكنهم لا يعمون ما رعى وما هو أئور من شمس الظهيرة عنده، ذلك العلم هو علم «السياسة». وكان أمامه مقدمة ابن خلدون، حاول أن يعرضها منجّمة تحت ظل الفقه والشرعية، ثم قضيا عاشها بنفسه في غرناطة والمغرب أدت إلى سقوط غرناطة وخراب فاس ومعظم المغرب. إن هذه القضايا الأخيرة مليحة بالعاطفة الذاتية النابعة من إيمانه الديني العميق، ولم يجد أن ابن خلدون قد عالجهما معالجة تستجيب لتدقيقه العاطفي، أو لم يجدها عند ابن خلدون البتة^(٢٥).

ويتضح ميله العاطفي هنا مع تلك القضايا أكثر ما يتضح في الكتاب الثالث «فيما يطلب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعد وفيه مقدمة وبابان»:

فالمقدمة في التحذير من محظورات تخل بذلك المطلوب شرعا وسياسة^(٢٦). وتلك المقدمة تشمل:

المحظور الأول: وهو الهوى؛ ويذم المؤلف الهوى ويحذر منه ويورد حوله أقوالا للشيخ أبي إسحق الشاطبي، والغزالي، وحكاية عن الرشاطي. يضع الشاطبي الهوى مقابلا للشرعية، والغزالي يجد فيه أصل كل فتنة وفضيحة وذنب وآفة وقعت في خلق الله تعالى من أول الخلق إلى يوم القيامة^(٢٧). وبالتالي فهو وراء سقوط غرناطة.

المحظور الثاني: الترفع عن المداورة، وركائه يسيح المداورة، وبها عاشت مملكة غرناطة في سلام نسبي وسط بحر من أعداء أقوياء متمهرين^(٢٨). ويستعين بأحاديث وشعر وتمثيل.

فقيه؛ ليدخل به عالم ابن الأزرقي، ويمتحن علمه بالماديات فإن وافقها فهو صحيح وإن لم يوافقها فهو غير صحيح. لم يكن أسام ابن الأزرقي من سبيل إلا هذا السبيل: إخضاع ابن خلدون تماما للسلف الصالح من الغزالي إلى الطرطوشي وأبي بكر بن العربي وابن حزم، وغيرهم؛ جمهرة لا حصر لها من الفقهاء. لقد لجأ ابن الأزرقي لابن خلدون في محتته كى يقتاله، فهذا عصر الاغتيال!

ثالثا: نخبة من الفقهاء الأندلسيين والمشارفة

ليس في وسعنا أن نحصى في هذه المقالة المحدودة هؤلاء الفقهاء والعلماء الذين استعان بهم ابن الأزرقي. إنهم يشغلون مساحة تمتد من عصر الرسول حتى عصر المؤلف، هذا فيما يتعلق بالزمان، أما المكان فهم يشغلون مساحة من الأرض تمتد من الأندلس إلى أقصى المشرق، وأما من ناحية الاتجاهات والمذاهب فقد افتتح على الجميع وإن كان قد غلب عليه الأندلسيون بفقههم المالكي الذي هو مذهبه. الجميع لهم القناعة نفسها ماداموا قد صاروا سلفا صالحا. وهذا التعمد الزمني والمكاني والمذهبي جعل من الكتاب مرقعة صوف، وجعل من القارئ قائد جيش يستعرض صفًا لا ينتهي من الوجوه. وهذا التعمد خضع لمعايير:

الأول: حكمته مقدمة ابن خلدون، فهو يريد أن يلبسها عباءة الفقه والشرعية، وهي في جوتوحها المادى وتصردها على العصر محتاج لمجهودات كل المذاهب والعقول حتى يهدئ من استعصائها على مذهب واحد قد ينتهي بإتهام صاحبها «ابن خلدون»، وتابعه المعجب به «ابن الأزرقي» بالإلحاد، وقد سبق ابن عرفة بإتهام ابن خلدون بالإلحاد وإتهام المصريين بقلة المعرفة والابتهانة بشأن القضاء وتايه في ذلك أهل المغرب لما عرفوا بتولية ابن خلدون منصب القضاء^(٢٩).

المختصر الخامس: الغفلة عن مباشرة الأمور، ويورد قولاً لابن رضوان المغربي المعاصر لابن خلدون يتحدث فيه عما وجهته كتب التاريخ من اتهام الغفلة للملك بنى الأحمر. وينتهي هذا القول بالموعظة التي سبق لإبراهيم عن سؤال بعض الملوك من الذين سلب عزهم وهدم ملكهم فأجلبوا عن ذلك بغفلتهم لما انشغلوا به من ملذات^(٢٢).

ثم يأتي الباب الأول في جوامع ما به السياسة المطلوبة من السلطان ويقع هنا «في مهمة» تعريفية ووعظية خيرة غرناطة والأندلس مركزاً على أضرار سلبات السياسة الهدامة. ويتابع في الباب الثاني الشيء نفسه. ويختفي ابن خلدون نهائياً، ليظهر ابن الأزرق بأحاديث وآيات قرآنية مع الطروشى وابن رضوان وابن الحاج من المغرب والجاحظ وابن المقفع. إن الكتاب الثالث هو أوضح أقسام البدائع الذى اسفلق فيه المؤلف عن ابن خلدون. وحاول أن يصيب مواجده الأندلسية الغرناطية. ونحس أن الكاتب لا يكاد يقترب من مسلك غرناطة النصريين حتى يدعو لهم ويظهر أقصى آيات الاحترام، وهذا يدلنا لإحساس أعمق، وهو أن الكاتب يخشى أن يثير القضية حتى لا تعلق الاتهامات لأهل غرناطة بأنهم باعوا أرضهم ونهائوا في الدفاع عنها وسلموها للمغزو. إن الاتهامات نفسها توجهها العامة (وأحياناً بعض الخاصة) اليوم للفلسطينيين، وما أشبه اليوم بالبارحة! إنه يرجو أن يسمع أكثر من رغبته في أن يعبر عما تجيش به نفسه. لكن الموضوعات كلها في هذا الكتاب الثالث ليست إلا شفرة نقرأ خلال فكها قصة غرناطة.

ويظهر ابن خلدون فجأة في آخر الكتاب بإيراد رسالة جماعة لسياسة الملك كتبها طاهر بن الحسين لابنه عبدالله عندما ولاه للمأمون ولاية مصر^(٢٣). إن الرسالة ليست لابن خلدون لكن صاحب (البدائع) أراد ظهور اسمه في أول الرسالة وأخرها حتى لا يفقد بنيت الزخرفية وحتى لا يوجد فراغ في الهيكل العظمى للكتاب، إنه

المختصر الثالث: قبول السعاية والتميمة ويورد أقوالاً للفرزالي والطروشى وابن حزم وحكايتين. والأهم هنا قول ابن حزم: «ما هلكت الدول ولا انتقصت الممالك، ولا سفكت الدماء، ولا هتكت الأستار بغير النمائم والكذب، ولا أكدت البفضاء إلا بهما. ثم لا يحظى صاحبها إلا بالملقت والخزى والنزلة^(٢٤)». إن ابن حزم شخصياً قد عانى من ذلك معاناة قاسية، ومثله أعظم مفكرى الأندلس ورجال الدولة، وأخطر مثل لذلك نعيمة ابن زمرك ضد ابن الخطيب، وانتهت باغتيال ابن الخطيب، ثم لقي ابن زمرك المصير نفسه في سلسلة لم تنته إلا بسقوط غرناطة وغرق الجميع.

المختصر الرابع: اتخاذ الكافر ولياً، وهذا المختصر خيرة أندلسية وغرناطية عميقة فيه تم استرداد الإفرنج لمعظم الأندلس بدون حروب. ويقصد بالكافر هنا العدو. وتتضح هذه الخبرة الغرناطية الأندلسية فيما يحكى عن دخول الطروشى على الخليفة بمصر ومعه وزير له كافر، فأشده هذين البيتين:

يا أيها الملك الذى جوده

يطلبه القاصد والراغب

إن الذى شرفت من أجله

يزعم هذا أنه كاذب

قال بعضهم: قيل لميسى بن عياهل البياضى، لو كلمت أن تدخل بين أذفونش (ملك قشتالة) ووزيره اليهودى، ما كنت تقول؟ فأشده يقول:

يا ناصراً دين المسيح بسيف

وبذا حماء جددوه وأبوه

إن الذى نصرت جدودك دينه

زعم اليهود بأنهم صلبوه^(٢٥)

إن في البيتين شيئاً من النصفة والإعجاب بالملك القشتالى، لكن الأبيات توحى بقرب انتهاء التعايش بين المسلمين والمسيحيين واليهود في الأندلس كما يقول أميريكو كاسترو^(٢٦).

اسم ابن خلدون ومقدمته، اللذين سوف يسيطران على الكتاب الرابع تحت عباءة الفقه.

ويختتم (مسكة الختام) صاحب البدائع كتابه تبركا بالرسول في حديث عن صدق نبوته وفضله، لكي يتأسى به الحاكم والمحكوم.

وأما: الكتب اليونانية المترجمة بجانب ثقافته الشعبية والدينية والعامة:

إن هذا المصدر يضيف صبغة أدبية وفلسفية وأسطورية على الكتاب. فهناك الحكايات التي لا تنتهي عن ملوك الفرس والعرب والعجم والروم، وهناك الأمثال والأشعار. إن هذا المصدر يجعل تماسك النص يتطابق في أشعة موسيقى الشعر وقوافيه، كما أنه أيضا يشغلنا عن التفكير في محتواه العلمي أمام حكاية تشدنا عن عالم الواقع الحقيقي إلى عالم الواقع الرمزي.

٣ -

تفتت اللغة

إن الكتاب من أوله إلى آخره يحتوي على نصوص حرفية لأصحاب المصادر أو نصوص ملخصة أو مشروحة، وفي جميع الحالات يحتفظ المؤلف باللغة الأصلية لأصحاب هذه المصادر، فلا نكاد نسمع أسلوبا محددا حتى ننتقل منه إلى غيره. كل نص لا يتماسك مع ما يليه ولا يؤدي إليه ولا يتفق معه في معجمه وفي خصائصه التركيبية والإيقاعية، وحتى هذه النصوص على قصرها متباعدة في داخلها، فهي تزخر بتضامين الأحاديث والآيات القرآنية وأقوال السلف الصالح والأمثال والأشعار. إننا أمام معرض لانجذابات أسلوبية متعددة. وحيث إن المصادر تتكرر في كثرة فإن الأساليب تتكرر فتحثد إيقاعا للنص يخرج من دائرة التنافر

الإيقاعي المتوقعة. كما أنه ينتقل من النثر العلمي إلى النثر القصصي، ومن النثر عامة إلى الشعر. ومن الحديث إلى القرآن. ومن النص الأصيل إلى النص المترجم (اليونانيات). ولا يمسك هذه اللغة إلا القافية - إذا صح التعبير - التي تبدأ بها النصوص: «قال/ قلت». إنها دقائق على أبعاد تكاد تكون متساوية، وهي تدعم الإيقاع الناجم عن تكرار الأسلوب الواحد بتكرار العودة إلى المصدر صاحب هذا الأسلوب. ومع ذلك فهذا الإيقاع لا نهائي رتيب يمن من فرط التمزق، وكأنه عالم الفناء. لقد تشرذم أهل غرناطة وانتشروا في الأفاق بين آخرين، كان عالم اللغة هو العالم العربي (المغربى منه خاصة)، وقد صار مبرقشا بقطع زخرفية أندلسية. إن وحدة الأسلوب هي العالم الغارق الذي اختفى ولن يعود.

وتتماسك اللغة مرة أخرى تماسكا وهما داخل الحكاية الإطار التي تشبه حكاية (ألف ليلة وليلة) الإطار (قصة شهرزاد مع شهرهار). الحكاية الإطار هنا هي العناوين التي تنبثق عن بعضها في انفجارات ذرية، تزداد بها كل لحظة الشظايا صغرا وتفتتا حتى تتلاشى في العناوين الاستطردادية الصغرى التي تظهر مثل المفاجأة الخاطفة داخل عناوين أكبر. لقد تحدثنا عن ذلك في الخصيصة الأسلوبية الأولى (زخرفية المنهج). ونذكر القارئ بذلك. فهو في الفصل الرابع من الكتاب الرابع يتحدث عن الطريقة الرابعة للمسألة التاسعة من مسائل الفصل. وفجأة يظهر العناوين التالية متتالية: «فائدة اختيار/ غريبة/ توجيه عادة/ وأما المسألة العاشرة فتنتهي هكذا فجأة (اعتبار/ استظهار/ تعليم ملوكي)»^(٤٤). إن هذه العناوين بجانب قيمتها التفتيتية للحكاية الإطار، إلا أنها بالغة الأهمية، فهي في حد ذاتها تعليقات شفرية من المؤلف، لأن تحتها يأتي بنصوص مختارة من مصادر المؤلف، فهو لا يقول شيئا من تلقاء ذاته، إلا أن العنوان يوشى لنا فوراً لماذا اختار هذا النص. فهو مثلاً: تحت عنوان «غريبة» يأتي بأقوال ابن العربي التي أعاد فيها

بحرية النقد؟ وما جدوى كتابة مثل هذا الكتاب أمام السقوط الحتمي والمآل لغرناطة؟ فلا جدوى من الوعظ للملكها أو لسوقتها! فهل كتبه لمن هم بقية العرب والمسلمين حتى لا يتعرضوا للمصير المأساوي نفسه الذي تعرضت له غرناطة، ودون أن يصرح لهم بذلك حتى لا يمرضوا عنه استهزاء به ويقومه الذين أضاعوا وطنهم، فتصرفهم تلك الحماسة المتوقفة عن الإفادة من درس الأندلس الذي أراد - مخلصا لله - ألا يتكرر؟ إنها تساؤلات تثيرها شفرة الكتاب. عموما، إن الشفرة السرية هي من خصائص الفن، ونحن أمام كتاب علم يدخل بشفرة عالم الفن بعض الدخول! تتدغم هذه الشفرة وذلك الدخول في الفن بحكايات وقصص (البدائع).

٤ -

القصص والحكايات

إن الفن القصصي لعب دورا خطيرا في الحياة السياسية للمصور الوسطى عموما، وعند العرب خصوصا، وهم سادة العصور الوسطى وأصحاب حضارتها المزدهرة. فالقصة كانت ترادف التاريخ والحكمة والعظة. وكان الخلفاء ابتداء من معاوية يتعلمون السياسة عن طريق القصة. كما أن النقاد السياسيين لجأوا للقص لنقد الظلم والاضطهاد والحكم الأوتوقراطي المطلق في عصورهم. كما أن الوعاظ والمنصوفة صبوها في حكمتهم وما يرونه من رأى في الفساد والسياسة يخالف أنظمة الحكم. ومثلا: اعتمدت جماعة إخوان الصفا على القص لنشر مبادئها الفلسفية والسياسية، وقبلهم فعل ابن المقفع هذا، بل إن المقامات ليست إلا نقدا لاذعا للجهل والإيمان بالخرافات في القرن الرابع والقرن التالية.

وتمتاز الحكاية في أنها تبسط الأفكار وتنقلها مكشفة لجمهور عريض تغلب عليه العامة ويميل للتسلية، فاستغل أصحاب الأفكار هذا الميل لفرض

وأبدأ عن ضرورة البدء بتعليم العربية والشعر، واستغفل من يبدأ بالقرآن. والغريبة هنا أن اقتراح ابن العربي مخالف لكل نظم التعليم التي تبدأ بالقرآن - حتى لو مزجت به العربية والشعر في تمييز (مثل أهل الأندلس) - والأكثر غرابة أن يصدر عن فقيه مالكي متشدد، وأن شكل الاقتراح ضد الإيديولوجية السنية عامة. وفي فائدة اختباره يحكى عن اقتصار أهل المغرب على القرآن، ولا تنشأ عنه ملكة اللسان جملة، لمجر البشر عن الإتيان بمثله. فما حدث لأهل المغرب أشبه بالاختبار للمعملي لفشل هذه الطريقة.

وهذه الشفرة التي تتم عنها بشكل واضح العناوين الذرية الاستطارية تتم عن شفرة الكتاب كله. إن فتحت اللغة شفرة أخرى تحتها شفرات في طبقات فهمي تفيد تعدد المصادر وعالميتها، وهذا يدل على تفتح الكاتب على كل المذاهب بل الأديان، وكرهيته للخلاف، فالجميع يسهمون في صنع الحضارة والملك لو يعقلون. إن تمايش المصادر في الكتاب محاولة لمالء وسط الإيديولوجية للتوفيق بين المتصارعين. وهي كما أسلفنا تتم عن تفتح الأندلسيين والعرب، وهي لبقاع، وهي أيضا مهما اختلفت الأصوات وتعددت لا تخرج عن أن تكون كلها تحت نظام لفوى واحد يسمح بالتعدد، فلم لا نسمح به في الواقع المحيط؟!

ولكننا نتساءل: لم يلجأ صاحب البدائع إلى الشفرة؟ هذا هو السؤال؟ من المؤكد أنه غير قادر على الإفصاح أو غير راغب فيه. وهذا يجعلنا نتساءل: لماذا؟ لقد ألف هذا الكتاب فيما يبدو في سنوات الأخيرة في غرناطة (فهو يشير إلى أحداث وقعت ٨٨٢هـ باعتبارها ماضيا)، ولعله أكمله في المغرب. فهل كان يقدر على التعبير بصراحة في جو ملء بالمؤامرات وتقلب السلاطين في السلطة؟ وهل المعاناة المفزعة التي تعيشها غرناطة أمام عدو تعلم أنه لا أمل في مقاومته تسمح

المسألة الخامسة^{٥٠} من الحكايات في عدم التثبت عند نقل الباطل، ما ذكر ابن الجوزي أن غلامين كانا لبعض الملوك.. والحكاية تسير في خطين متوازيين لكل غلام. إنها نتائية مثيرة تدعم زخرفية المنهج، والبناء العام للكتاب. إننا في حالة الاستثناء يتلاشى الاستثناء في ازدواج مفاجئ يحول الحكاية إلى حكايتين.

وكما نرى، فإن بعض الحكايات تأتي تحت عنوان ذرى «انعطاف»، فهي شارحة لموضوع من موضوعات الكتاب، لكنها في كثير من الأحوال تصير المسألة حكاية أى أن الموضوع العلمى المجرد يدخل فى «اليجورى» فيفقد تجريده. لكن وضعه تحت عنوان «المسألة» يفتت اليجورية الحكاية ويجردها. إننا أمام نص تختلف صورته باختلاف المنظور، باختصار: نص يتوازى فى أسلوبه مع موتيفات الفن الإسلامى.

إنه نص دائم التغير حسب المنظور أو التفتت أمام حركته الزمانية الفراغية الفيزيقية الصاعدة للكتاب. فهو بعد أن يقول «وفيه .. حكايتان» يوردهما تحت عنوانين: «الحكاية الأولى / ثم الحكاية الثانية، أو الموعظة الأولى / ثم الموعظة الثانية... الخ». ينفرط عقد الثنتى إلى مفردين موصوفين، وكأن الحكاية الأولى «اعتبار» والثانية «استظهار». إن أسلوب إيراد الحكايات يكشف عن أطراد العناوين الذرية الزخرفية، وعن ازدواج عقلية المؤلف بين شقى رحي تطعنه طحنا فى كتابه الجريش.

وكما سبق أن ذكرنا، فإن لغة الحكايات تضيف إلى لعبة التحولات المستمرة فى اللغة، ونقلنا من لغة مباشرة إلى لغة فنية، أو نقلنا من علمية المقدمة وماديتها، إلى غيبية الوعظ وعاطفيتها (إحياء ابن خلدون واغتياله)، أو من ماضٍ مطلق «قال / قلت» إلى ماضٍ أكثر إطلاقاً «كان يا ما كان». الحكاية تفرقنا فى الذكريات وعالم الموتى نهائياً بعدما كنا فى الأعراف بين الموت والحياة فى «قال / قلت» لأن فاعل قال ميت،

التعليم داخل التسلية. أيضاً الحكاية تخفى المبادئ الإيديولوجية فلا يتعرض صاحبها لقمع السلطة أو العامة الذين استعملوا ضد أصحاب الأفكار الجديدة، فهم الذين اقتصرصوا على لسان الدين بن الخطيب سجنه واغتالوه بتمريض من الفقهاء الذين خشوا من عفو السلطان عنه. كما أن الحكاية تقنع، بالتأثير على العاطفة، من لا يقبلون إعمال العقل.

وبالتالى، نتوقع أن ابن الأزرق افتقد الحرارة فى مقدمة ابن خلدون بأسلوبها العلمى البارد، ولعله رأى فى هذا الأسلوب أحد الأسباب التى صرفت الناس عن قراءتها والإفادة منها. فحاول أن يعالج الأمر بوسائل متعددة منها ما ذكرناه، ومنها استخدام التأثير السحرى للحكاية. وهو يستخدم الحكاية بطريقة ثابتة مطردة لا استثناء لنظامها إلا مرة أو مرتين فى كتابه الكثير الصفحات والحكايات. إنه دائماً يوردها فى نهاية الموضوع بصور متقاربة لكنها مختلفة الألفاظ نورد منها أمثلة:

انعطاف^{٥١}: ذكروا فيما يخص زيادة الخاصة... حكايات ويكفى منها اثنتان:

المسألة الثالثة^{٥٢}: من المنقول فى التذكير لما يحمل على ترك هذا النوع من الاحتجاب موعظتان: (كل موعظة حكاية!)

المسألة الثالثة^{٥٣}: من مأثور القيام بحقهم صلة وتعلوماً حكايتان:

المسألة الثالثة^{٥٤}: من الوارد فى حسن المكافأة على السابقة التى لا خطر لها حكايتان:

المقام الثانى^{٥٥}: ما نقل منه عن الوزراء، والكافى أيضاً منه خبران:

وأما مثل الاستثناء:

كما قيل اللسان كالسبع، إن لم توقفه عدا
عليك، وقال:

واحفظ لسانك أيها الإنسان
لا يلدغك إنه ثعبان
كم في المقابر من قتيل لسانه
كانت تهاب لقاء الشجعان

ومفسد كما قيل: لا تفسد لسانك فيفسد
عليك شأنك.

وقال:

احفظ لسانك أن تقول فتبتلى
إن البلاء مسوكل بالمنطق

الخطر الأول: القتال وأسرعه بذلك أمران،
كلام في الشرع بما يخالفه، وخوض في
السلطان بما يفضيه.

الأمر الأول: الكلام في الشرع وذلك بإحدى
محظورات، أحدها مخالفة السنة اعتقاداً أو
عملاً على وجه قريب أو بعيد.

قلت: أما القريب وخصوصاً في القطعيات
فظاهر، والنظريات قد ينتهي بشؤم الانحراف
فيها عن نهج الطرق السنية إلى توقع المخطور،
وفي الواقع من ذلك ما فيه عبرة. الثاني:
دقيق الكلام في تفسير قرآن أو حديث،
وخصوصاً إن كان مذهباً لذوى ضلالة.

قلت: وليس هنا لأجل السلامة من الناس
فقط، بل ولمفسدة الكلام معهم بما لا
يفهمون. والنتيجه عنه مقرر في مواضعه. وأقل
ما فيه حديث السلامة من القدح في الديانة،
ما أشار إليه ابن الرومي في قوله:

غموض الأمر حين يذب عنه
يتقبل ناظر القول الحق

وفاعل قلت هو المؤلف الحي عند كتابة الكتاب :
حركة مستمرة نحو عالم الغيب والموتى الذين يحكمون
الآن (عصر تأليف الكتاب) عالم العرب والإسلام.

•

الأشعار

عموماً، الأشعار بالنسبة لحجم الكتاب قليلة. لكن
عندما نتكلم عن خصائص أسلوبية فندرة الظاهرة أحياناً
لا تقل أهمية عن شيرعها. وترجع قلة الأشعار إلى طبيعة
البناء العقلي للمؤلف. فهو يعتمد على العناصر الآتية في
شرح ما يريد من كتابه:

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - الحديث النبوي الشريف.
- ٣ - أقوال الفقهاء.
- ٤ - مقدمة ابن خلدون.
- ٥ - الحكاية.
- ٦ - اليونانيات السياسية.
- ٧ - الأمثال والحكم والمأثورات.
- ٨ - الشعر.

إن الشعر ديوان العرب، كما يورد في فصل
«اكتساب العلوم» من الكتاب الرابع^(١)، فهو أحد
مصادر المعرفة إلا في السياسة، لأن العرب أمة وحشية
لا تعرف أصول علم السياسة وهو أعلى ما وصلت إليه
الأمصار المتحضرة^(٢). وبالتالي فالشعر العربي أقل
المصادر لفهم السياسة ونظام الملك والدولة. فكيف
يستشهد به المؤلف؟ إنه يحدثنا عن سبيل السلامة من
الناس في مسائل:

المسألة الأولى:

في ملك اللسان: وملاكه عن خطرين: قاتل

البلاد العربية، ولذا ذكر أمراً، فمستترا وراء قناع ابن خلدون، وجمهرة من الأئمة والفقهاء.

ولقد أردنا في الصفحات السابقة أبحاثاً للطوطوشى ولعيسى بن عياهل البلياني، كما فككتا شفرتهما^(٥٢). إن أشعار (البلائع) كلها تعليمية داخلية في مقاصد الكتاب، لكنها مصادر هاشمية ذات شفرة واضحة يمكن فكها في إطار الفهم الكلى للنص. وفوق قيمتها الشفرية والتعليمية المباشرة فهي لغة مغيرة مثل لغة الحكايات تساعد على استمرارية تفكك اللغة وذوبان الموضوعية في اللاموضوعية أو الذاتية أحياناً.

ولا شك أن للأشعار قيمة ترويضية وفنية زخرفية، مثلها مثل الحكايات، وهي تضيئ على الكتاب اكتمالاً من وجهة نظر رؤية زخرفية للتلاشي والفناء عند المؤلف. وهي تخرج الشعر من عاله إلى دنيا التجريد، كما تدخل التجريد عالم الشعر والصورة في النسق العام لزخرفية المنهج واتحلال الكتاب وتركيبه منحللاً من جديد في دورات تشبه دورات نشوء الدول وفنائها.

٦ -

الأمثال

نورد هذا النص أثناء حديثه عن الغضب:

... والآفة الثانية: استيلاء الشيطان به وتلاعبه بصاحبه كما يلعب الصبي بالكرة، فقد روى أن إبليس ظهر لراهب فقال له: أى أخلاق بنى آدم أعز عندك؟ قال: الحدة، لأن الصبد إذا كان جديداً، قلبناه كما يقلب الصبيان الكرة.

تَجِلُّ عن الدقيق عقول قُيُومٍ
فَيَقْضَى للمجل من المُدِّقِ

الثالث: ذكر أسماء الفلاسفة، فضلاً عن الخوض في شيء من علومهم على ملأ من الناس، أو مع واحد منهم....

الأمر الثاني: الخوض في السلطان...^(٥٣).

لقد أردنا هذا النص كاملاً لتعرف دور الأشعار في (البلائع). إن الكاتب يشهد عن قضية حساسة وخطيرة. إنها ما نطلق عليه اليوم «حرية التعبير» باعتبارها أهم عناصر الحريات العامة وحقوق الإنسان. وهو ينصح بالصمت في أى شيء قد يخالف الشريعة (وكل شيء نظرياً يقع في هذا الاحتمال من وجهة نظر الفقهاء والمثنيين المتزمتين والمتعصبين)، أو قد يمس السلطان. إننا نعانى من الأمرين في هذا العصر الحديث على مستوى العالم الإسلامى كله. وصاحب (البلائع) يعانى أيضاً من المشكلة نفسها، ولا يتحمل ضميره التقى أمام الله أن يبحث عن أصول من النص الدينى لتحريم الكلام فى الأمرين، ولذا يبحث عن المثل والحكمة والشعر (فكرة التوسع فى النص الدينى لدى الوسطيين).

وتلك شفرة أخرى؛ إنه يريد أن يقول تلك نصيحة مجرب. لا جدوى من الحديث فى الأمرين سوى الخطر القاتل على حياتك. ولهذا يلجأ للإغراء لنقل تجربته ونصيحته الأبوية، لا الفقهية. إنه يقرأ واقعاً طويلاً المدى لقهر الحريات فى عصور التزمت التى بدأت منذ أكثر من قرنين. ويدعو أنها لا تنهى أن تنتهى فى القريب. فالشعر هنا شفرة واضحة، ولغة يأمل المؤلف أن يفهمها القارئ. إن امتناعه عن تجريب الصمت يكاد يجيب عن أسباب صمته فيما يتعلق بقضية غرناطة الضائعة بين الخلافات الداخلية على كل المستويات ابتداء من الأسرة المالكة وانتهاء بالعامية. كذلك صمته عما يحدث فى باقى

- الغضب يصدى القلب حتى لا يرى صاحبه حسنا فيفعله، ولا قبيحا فيجتنبه.
- أسرع الناس جوابا من لا يغضب.
- الغضب عدو والعقل صديق.
- من أطاع الغضب حرم السلامة.
- إذا جاء الغضب تسلط العطب.
- أول الغضب جئون، وآخره ندم.
- الغضب مفتاح كل شر.
- رأس الحمق وقائده الغضب.
- إلخ^(٥٤).

إن التمثيل بوقائع^(٥٥) وأمثال مهمة تتدخل في اختيار المؤلف لنصوصه، ويدخل في هذا النطاق التشبيهات، ونص ابن رضوان يكشف عن شفرة جديدة للأمثال والتمثيل (بل للحكايات والأشعار)، وهي ممارسة الطب الروحاني. إن صاحب البديع في عنوانين الذرية الصغرى يستعمل عبارات نفسية تحريضية أو تخويفية. وهكذا نذكر ابتعاده عن عقلانية ابن خلدون، فابن خلدون مفاخر محارب في مجال السياسة والمعرفة بل الوظيفة، أما ابن الأزرق، فهو منكسر مهزوم يستعمل اللين والحض والإغراء والتخويف في خطبة - تشبه رسالة أخيرة حزينة من غرناطة - لوعظ المسلمين تجنباً لتكرار مصير الأندلس. لا يقول ذلك صراحة، لكن الأمثال تشير إلى طب روحاني، في مجتمع يسوده الجهل والتعصب على مستوى العامة والفقهاء، كما يسوده التآمر والطغيان والتمرد والخلاف على مستوى الحكام والسادة والقادة والجند.

وفكرة الطب الروحاني، تكاد تسرى في الكتاب في استحياء حتى لا تكاد تبين، فهو في أقوال ينقلها عن الغزالي حول البخل: «قال الغزالي: علاج البخل... قال: ومن الأدوية النافعة...»^(٥٦) وأيضاً حول النصيحة والقبول

المسألة السادسة: قال ابن رضوان: قرأت في الطب الروحاني (للفيلسوف محمد بن أبي بكر الرازي ت ٣١١هـ) أن الغضب إنما جعل في الحيوان، ليكون له به انتقام من المؤذى له. وهذا العارض إذا أضرط، وجاوز حده، حتى يفقد معه العقل فرجما كانت مضرته في الغاضب أكثر منها في المغضوب عليه، ولذلك ينبغي للعقل أن يكثر من ذكر من أدته أحوال غضبه إلى عواقب مكروهة، ليتصورها في حال غضبه، فإن كثيراً ممن يغضب ربما لكز ولطم ونطح فجلب بذلك الألم على نفسه أكثر مما نال به المغضوب عليه. فقد رأيت رجلاً لكز رجلاً على فكه، فكسر أصابعه، حتى عاجها أشهراً، ولم يزل الملكوز... أذى... ورأيت من استشاط وصاح، فنفث الدم مكانه وأدى به ذلك إلى السل، وكان سبب موته، وبلغنا أخبار أناس قتلوا أهاليهم وأولادهم ومن يمز عليهم في وقت غيظهم، وبعد ذلك طالت ندامتهم.. وقد ذكر جالينوس أن والدته كانت تضع فمها على القفل لتعضه إذا عسر عليها فتحه، ولعمري أنه ليس بين من فقد الفكر والرؤية في حال غضبه، وبين المجنون كبير فرق.

قال: فإن الإنسان إذا أكثر من هذه الأمثال في حال سلامته كان أحرى أن يتصورها في حال غضبه، وينبغي أن يعلم أن الذي كان منهم مثل هذه الأفعال التقيحية في وقت غضبهم، إنما أوتوا من فقد عقولهم إذ ذاك فيأخذ نفسه بأن لا يكون منه فعل إلا بعد الفكر والرؤية.....

المسألة التاسعة: من الكلمات الحكيمة في هذا الخلق:

سلسلة من الانفجارات الذرية. ونحاول الآن أن نورد العناوين الكبرى مرتبة حسب ورودها في الكتاب:

١ - في تقرير ما يوطى للنظر في الملك عقلا.

٢ - في تمهيد أصول من الكلام فيه.

٣ - في حقيقة الملك والخلافة وسائر أنواع الرياضات، وسبب وجود ذلك.

٤ - في أركان الملك وقواعد منبناه ضرورة وكمالا.

٥ - فيما يطالب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعده.

٦ - في عوائق الملك وعوارضه.

٧ - الخاتمة، سياسة المعيشة وسياسة الناس ومسكة الختام.

وهذه العناوين ذات بناء معمارى متصاعد منطقيا:

- ضرورة الملك عقلا وشرعا.

- ثم ماهيته وسبب وجوده.

- أركانه.

- بناء هذه الأركان.

- عوائق البناء.

- سياسة المعيشة الاقتصادية والاجتماعية لجمهور المحكومين من قبل السلطان^(٥٩).

ويقابل هذا السياق سياق مقدمة ابن خلدون:

١ - العمران البشرى على الجملة وأصنافه وقسطه من الأرض.

٢ - في العمران البدوى، وذكر القبائل والأمم الوحشية.

٣ - في الدول والخلافة والملك وذكر المراتب السلطانية.

النصيحة، وهو فائدتها جرعة مرة^(٥٧). وقوله: «من استولت عليه رذيلة الخلق صعب علاجه»^(٥٨). هذه عينات عشوائية، لكن الإفرط في الأمثال في الكتاب يؤكد عمد الكاتب إلى هذا الأسلوب أكثر من معجم الصحة والمرض، فقط هذا المعجم له دلالة بجانب الأمثال.

والأمثال لها لغتها الإيقاعية، والتمثيل له لغة سردية، والحكمة لها استقلاليتها، والتشبيه تمثيل يحل الجواز والمشابهة محل السرد، والتخييل محل الواقع. فأم جالينوس تعض القفل واقع يخيّل الغضب، وتشبيه تلاعب الشيطان بالغاضب تلاعب الصبية بالكرة تخيل يصور واقعا؛ هو الغاضب ولا إرادته في حالة الغضب. ومهما تعددت اللغات بين وحدات الأمثال (أمثال شعبية / تمثيل / حكمة / تشبيه)، فهي أدوات إقناعية سيكولوجية، وهي أيضا تفتيت وتشعيت للبناء اللغوى على مستوى التركيب والدلالة، ومستوى آخر من مستويات زخرفية المنهج والبناء، وهي في النهاية تكوص عن عالم ابن خلدون المستقبلى نحو الخبرات الماضية، وتكوص - أيضا - عن مخاطبة العقل (الذى ربما كان في غيبة تامة في عصر صاحب «البدائع») إلى مخاطبة العاطفة، والغريزة الخطابية في الإنسان. وبهذا يمكن أن نضيف الأمثال إلى باقى الشفرات التى تجعل المحتوى الظاهر للكتاب طائفا فوق دلالات سيكولوجية ومنهجية أعمق حتى لا ترى إلا فى ظل ما طرحنا من اقتراح القيمة الدلالية لأسلوب الكاتب.

- ٧ -

السياق

إذا حاولنا أن نمسك بالسياق الظاهر فإنه يفلت منا إفلاتا أمام الإسراف فى انبثاق العناوين تلو العناوين فى

٤ - في العمران الحضري والبلدان والأعصار.

٥ - في الصنائع والماعاش والكسب ووجوهه.

٦ - في العلوم واكتسابها

كما أن نظرية ابن خلدون تعتبر أن علاقة الحياة البدوية بالحضارية هي علاقة المرحلة السفلى بالمرحلة المتقدمة من تطور المجتمع. إنه يؤمن باطراد التقدم والحضارة رغم دورية تشكل الدول^(٦١). أما نظرية ابن الأزرقي، فهو يرى اطراد النقص والتأخر بناء على تفسير متشائم لمجموعة من الأحاديث النبوية المنقاة للبحث عن حل غيبي يقوم على النبوءة لأزمة كبرى يعيشها عصره الذي شهد نهاية ملحمة الأندلس الفاجعة.

إن الإمساك بسياق البدائع يرتبط بالإمساك بمحتواه، وهذا لن يتأتى إلا بمعرفة دلالة أسلوبه بعامة بجانب دلالاته الظاهرة ثم نظريته في حركة التاريخ. إن الملك يتجه دائما للتناقص والخراب (سنة الله في الدين خلوا من قبل) بسبب حمل الناس على نهج النظر العقلي في جلب مصالح الدنيا، ودرء مفاسدها فحسب، لإهمال العناية بالدين، واستضعافته فيما اقتصر عليه بغير نور الله^(٦٢).

وبدأ هذا التناقص والخراب مبكرا في عصر علي، عندما يلاحظ عبيدة السلماني الأمر فيسأل علي بن أبي طالب رضى الله عنه:

«يا أمير المؤمنين! ما بال أبي بكر وعمر أطاع الناس لهما، والدنيا عليهما أضيق من شبر، واتسعت عليهما، ووليت أنت وعثمان فلم يكونوا لكما، فصارت عليكما الدنيا أضيق من شبر، فقال: لأن رعية أبي بكر وعمر كانوا مثلي ومثل عثمان، ورعيتي اليوم مثلك وشبهك»^(٦٣).

ثم الحديث يؤذن بقهر الحكام للمحكومين: «إن هذا الأمر بدأ نبوءة ورحمة وخلافة ثم يكون ملكا عضوضا، ثم يكون عنوا وجبرية»^(٦٤) وينتهي العتو بالفناء مثلما سحق التتر دولة بني العباس^(٦٥).

سنة عناصر عند ابن الأزرقي توازي ستة عناصر عند ابن خلدون؛ ففتح أمام محاكاة هيكلية رقمية. ويعتمد ابن خلدون نظاما منهجيا يبدأ بفرض نظري، ويبرهن عليه نظريا باستنتاج نتيجة تحليل الواقع الفعلي، ثم يبرهن عليه عمليا بوقائع تاريخية. إن مقدمة ابن خلدون ليست مقدمة نظرية لتاريخه فحسب؛ إنها التاريخ الباطني، الذي عزله ابن خلدون عن التاريخ السياسي الظاهري^(٦٦).

ولعل هذا أول خطأ وقع فيه ابن الأزرقي. إن ابن خلدون أول من اكتسب الوعي بالتاريخ، فمقدمته تاريخ بالمفهوم الحديث للتاريخ باعتباره حضارة، أي تفسير للأحداث، وليس يسرد لها. أما ابن الأزرقي فهو يسمي كتابه (بدائع السلك في طبائع الملك) ويرى إمكان تسميته بـ «تحرير السياسة»، أي أنه يحاكي ابن خلدون أيضا بوضع علم جديد هو علم السياسة، ولهذا رأى علم استغناء الخاصة والسوقة عن هذا العلم^(٦٧). فهل حقا وضع هذا العلم؟ باختصار، لم يفعل! فهل - إذن - هو مؤرخ؟ لا أظن! إنه مستنير، وفقه بروح فنان تشكيلي تجرئ على إسلامي، وبدلا من تمجيد الخلود مجد الفناء باعتباره عتبه الخلود. كيف كان ذلك؟

إن محاكاة ابن الأزرقي لابن خلدون في بدايته، تختلف منذ البداية عن النموذج المحاكى من حيث المضمون، فابن خلدون ابتعد عن الأسماء البلاغية الطنانة فسمى كتابه (كتاب العبر، وديوان المبتلأ والبحر، في أيام العرب والمعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر). اسم موضوعي يكشف عن مفهوم دقيق للتاريخ ومحتواه، فالعبر هنا هي الدروس الناجمة عن تفسير التاريخ. أما ابن الأزرقي فقد أسمى كتابه اسما بلاغيا مسجوعا كمادة الأدباء لا العلماء.

والحضر والتغلب والكسب والمعاش والعلوم والصنائع ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب». إذا ما نظرنا إلى المقدمة سلسلة نصية، فإن هذا التعداد لأغراض العمران المتسلسلة يطابق الانسياب النصي الفعلي، ولعل من المعقول أيضا النظر إليها باعتبارها سلسلة متدرجة للأغراض الذاتية للعمران، حيث القرب النسبي من ابتداء العمران، بكل ما لكلمة ابتداء من معنى يترافق مع القرب النسبي من المبدأ الميتافيزيقي الذي تنشأ وفقا له الأغراض - وجوهرها، أي العمران^(٧٠).

إن المفردات التي يقدم بها ابن خلدون خصائص موضوع علمه الجديد هي مفردات ميتافيزيقية قطعا. إذ إن للعمران شأنه شأن كل شيء آخر طبيعة خاصة به، وبأعراضه وأحواله. والحديث عن الطبيعة في عصر ابن خلدون يمثل صورة معقدة لأنه، من جهة، حديث عن طبائع الأشياء، وليس عن الطبيعة بمعناها العام، وطبائع الأشياء تحمل عددا متنوعا من المعاني. إذ إن لكل كيان خاص طبيعته الخاصة المتأصلة فيه، أي طبيعة ماهية لها خصائص جوهرية أكثر مما لها (كما نفهم بالمعنى المصري) طبيعة وظيفية. إنها طبيعة بالمعنى الفلسفي ما قبل الكلاسيكي والكلاسيكي، تتيح للأشياء أن تحدث للجسم «بصورة طبيعية» - تماما كسقوط الجسم الذي يحدث لأنه «من طبيعة الجسم أن يسقط». وطبيعة بهذا المعنى هي أرضية التغيرات التي يمر بها الجسم، لكنها ليست الأرضية السلبية التي تخضع ببساطة للتغير، بل هي عضوية فعالة، هي استعداد يحقق ذاته من خلال التغير^(٧١).

ثم يتحدث عن إجماع السلطان باعتباره من أشراط الساعة، فما يحدث مؤذن بقاء العالم^(٧٢). وأخيرا يصل إلى ذروة هذه الفكرة وجماعها في حديث القرون وتفسيره شديد التشاؤم. فهو يتحدث عن الكتب ويوصي «بتحري كتب المتقدمين من أهل العلم المراد تحصيله، فإنهم أقعد به من المتأخرين. وأصل ذلك التجربة المشاهدة في أي علم كان، فالتأخر لا يبلغ من الرسوم فيه ما بلغه المتقدم. والخبر الدال على ذلك، فمنه «خير القرون قرني» (الحديث)، وهو يشير أن كل قرن مع ما بعده كذلك. ثم ذكر من الأخبار ما يقتضي الإعلام بنقص الدين والدنيا، وأعظم ذلك العلم، فهو - إذن - في نقص بلا شك - إن ابن الأزرق يردد أقوال أبي إسحق الشاطبي، ثم يؤكداه بقوله: قد سبقه لهذا المعنى غير واحد من الشيوخ، فقد حكى أبو الحسن الشاذلي في تاريخه عن بعض شيوخه، أنه كان يبلغ في الوصية بالاعتماد على كتب المتقدمين حتى إنه كان لا يقتنى كتابا من كتب المتأخرين^(٧٣). ونعود لسيرة الطرطوشي التي أشرنا إليها عند حديثنا عن فساد العالم ونقصان الدنيا والدين، إنه المزاء وراحة الاستسلام. إن معنى ما سبق أن العالم يسير إلى الواء وأن التاريخ يشهد انقراضا في الوجود على مستوى الدين والدنيا.

إن هذه النظرة المتشائمة غلبت فكرة الدمار والخراب وبقاء العالم على أي فكرة أخرى في طول الكتاب وعرضه. وحتى لا نظلم ابن الأزرق، فإن النظرة المتشائمة نابعة من واقع نشوء الدول وانهارها في المغرب والأندلس، وهي فكرة خلدونية، فقد دعى أحد الملحقين المقدمة، عن جدارة، باسم «علم سوابق الانهيار»^(٧٤) إن سياق البدائع يوازى سياق المقدمة، ويكاد يكون ظلالا له، لكنه ظل ميتافيزيقي مثالي صرف، بينما أصله مادي مثالي. فالكتاب الأول لابن خلدون (المقدمة)، هو «في طبيعة العمران في الخليقة، وما يعرض فيها من البدو

كوني. فهو يقدم بعض الاجتهادات التي يضيفها لمقدمة ابن خلدون لكي يصل إلى نتيجة حديث القرون السابق الإشارة إليه مثل:

«إن الملك إذا ذهب عن بعض الشعوب من أمة فلا بد من عوده إلى شعب آخر منها، مادامت لهم العصبية، وإشرافهم بذلك على الهرم الطبيعي للدول، على ما يأتي بيان ذلك كله إن شاء الله، فيكون حينئذ عصبية المكبوحين منهم عن المشاركة في ذلك موفورة، وسورة غلبهم من الكاسر محفوظة فتسمو أمالهم إلى الملك الذي كانوا ممنوعين منه بالقوة الغالبة من جنس عصبيتهم، وترفع المنازعة لما عرف من غلبهم فيستولون على الأمر، وتصور إليهم الأنزال كذلك، مترددة فيهم إلى تلاشي عصبيتهم بفناء سائر عشائهم، سنة الله في الحياة الدنيا والآخرة عند ربه للمتقين» (٧٤).

إن هذا الاجتهاد ينطبق على الأندلس، إنهم ينقرضون لأن الله إذا أذن بانقراض الملك حمل (أصحابه) على ارتكاب المذمومات، وانتحال الرذائل، فتفقد الفضائل السياسية منهم جملة، ولا تزال في نقص إلى أن تخرج منهم لسواهم، ليكون نعيما عليهم في سلبه وذهابه «وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا» (٧٥)، إن هذه العبارة ترد تحت عنوان ذرى «بيان عكس». إن ما يحدث للمسلمين عامة وفي الأندلس خاصة هو النهاية التي كانت متضمنة في البداية. فالسلطان والدين توأمان، وقد تخلوا عن أحدهما (الدين)، فضاع عنهم الثاني (السلطان) (٧٦).

وهذا ما أشرنا إليه من أن صاحب (البداية) لا يعني أن تغلب عصبية على أخرى أو تنهار حضارة أو

إن الوحدات الثلاث التي تتكون منها المقدمة - وحسب الترتيب النصي باعتبارها أغراضا ذاتية للممران - هي: أحوال الممران وأغراضه (بداوة/ حضارة)، والعصبية وأنماط التغلب، والدول والملك الناجمة وما يعرض في خلالها من الفعاليات الفكرية والسببية، ذات طبيعة بذاتها تنوق للتحقق (٧٧). فابن خلدون يذكر أن البداوة لا تسبق الحضارة وحسب، بل إنها تتقدمها، وإن الحضارة والدولة تربط الواحدة بالأخرى علاقة تبادلية باعتبار أن كلا منهما مادة وصورة، فأسبقية البداوة على المدن ليست فقط أسبقية تسلسلية تتعلق بالسبق النصي والزمني وحسب، بل هي أيضا أسبقية مفاهيمية؛ نوع من الافتراض القبلي المنطقي الذي تثيره (المقدمة). فالحالة الثانية لا يمكن أن تحدث بدون الأولى (٧٨).

والواقع أن الحضارة، ومن ثم انحصارها الحتمي، هما إلى حد كبير نتيجة للبداوة. فهذه تتضمن تلك، بمعنى أنها تنتهي بها تماما، وبأسلوب نفسه الذي تقتضيه طبيعتها. حيث إن الحركة الطبيعية التي تقوم بها البداوة وتنقل بها إلى الدولة وسيطا، ثم ينشأ عن هذا الوسيط حضارة، إنما هي الحركة التي تقوم بها بداية نحو نهاية حتمية حسب وجهة النظر الغالبة لمصور الحضارة (التابعة من المفهوم القديم لكلمة طبيعة). إن متفاوتة الانهيار هي التي تميز حركة الحضارة وتدفعها إلى مصيرها المحتوم، إنما هي المتفاوتة التي تتخذ فيها الطبيعة شكلا يماثل كثيرا شكل العملية المنطقية، حيث تتضمن البداية النهائية تماما، وتحتوي العلة الملغول.

ونتيجة هذا التسلسل، فإن كل مجموعة نصية ضمن المقدمة هي نسخة طبق الأصل عن الدورة النصية الكلية، بداية، مقدمة، سبب، فوضى كلها إلى غاية، خلاصة ونتيجة. وفيما يبدو أن ابن الأزرقي فهم ذلك فوسع من دائرة التسلسل الجزئي والكلّي في «علم سوابق الهدم»، فهو لا يعنيه انتصار البداوة أو انهيار الحضارة في كثير أو قليل. لقد انتقل من هذا المستوى إلى مستوى

القسطنطينية، ويسير إلى الشرق فيفتحه، ويصير له ملك الأرض فيتقوى الإسلام، ويظهر دين الحنفية^(٨١)، لكن التأمل الطوباوي ليس إلا حلماء، فقد مضى أكثر من قرنين ونصف على وفاة ابن عربي، فيهتز الأمل ويتململ ابن الأزرق يائسا، قائلا:

«لقد تضاعفت تباشير المشايخ بقرب وقته،
وازدلاف زمانه، منذ انقضت إلى الآن إلى غير
هذا من الأوقات تنقضي ولا أثر لشيء من
ذلك، وإذ ذاك يرجعون إلى تجديد رأى آخر
منتحل من أمور لا تقوم على ساق، بهذا
انقضت أعمار الآخر منهم والأول»^(٨٢).

وبين الأمل المهتز والتشاؤم والإيمان، تسفتت
وحدات زخرافية من وحدة أكبر، وهذه من أخرى أكبر
مرة يهدوء الأمل ومرة أخرى بمجلة التشاؤم بقرب
النهاية، ومرة ثالثة تفتتح أبواب الغيب وتنتشر من يد أبي
إسحق الشاطبي مفاتيحه لتضيف لزخرف اللوحة^(٨٣).

وهكذا ينشغل ابن الأزرق بتوجيه تسلسل سياقه
الموازى لسياق ابن خلدون نحو الغيب بمجازاة تفسير
الظاهرة من داخلها عند سلفه المادي (بمفهوم مثالي
كلاسيكي) إلى تفسير يعتمد على الأخلاق والفقه من
ناحية، وعلى علم الكتاب الأزلي من ناحية أخرى، فكل
ما يحدث مقدر ومخلوق في كتاب الغيب، إن كل نقطة
في الحاضر تحقيق لوجود عديم غائب تتحقق به نبوءة
حديث القرون، وبدأ الإسلام غريبا وبوعزريا. إن طبيعة
الملك عند ابن خلدون تحتوي على قدرها في داخلها،
بينما طبيعته هنا تتوقف على مدى انصياع الملك للدين
وعلى ما قدره الدين، فإذا أراد إهلاك قرية أمر مترفيها
ففسقوا فيها. إن الأمر غيب في غيب: المترفون مأمورون
من مصير الأقوال لتحقيق نهاية الدين والدنيا المحتومة
بعكس المترفين عند ابن خلدون فهم يخضعون لطبيعة
الترف: الدعة والسكون، افتقاد القدرات القتالية واتحلال

أخرى داخل دولة الإسلام أو خارجها، ما كان هما لابن
خلدون، إنما هو مشكلته من تلاشي عصبية الإسلام
بفناء سائر عشارهم في «بيان عكس» حيث تتغلب
عصبية دين آخر، فتفقد الملة واللغة لمحو الإسلام وأهله
ولفته^(٨٤). إنها أشرط الساعة ونهاية العالم الوشيكة. لقد
صار «علم سوابق انهيار الحضارة» عند ابن خلدون -
بحسب ديني وسطى ومتشائم - «علم سوابق انهيار الكون
(الدين والدنيا) عند ابن الأزرق، فصار الوضع الزخرفي
لمقدمة ابن خلدون داخل كتابه الضخم في التاريخ،
وضعا زخرفيا لوحداث هذه المقدمة نفسها عند ابن
الأزرق، فهي لم تعد مقدمة لتاريخ وإنما صارت خاتمة
لكل تاريخ.

وفي ختام هذه المقالة لا يمكن تجاهل بقايا من
الأمل عند صاحب (البدايع)، ولكنه أمل يهتز، فهو يشير
إلى تآكل الدول من أطرافها مع بقائها في مركزها قوية
ويضرب مثلا بالدولة الرومية، وينهى هذا المثل بلازمته
الإيقاعية «قلت: لم يقول:

«قد أذن تعالى في ذلك - أي حدوث الضرر
والقضاء على مركز الدولة الرومية - على يد
ملك بنى عثمان من الترك في أواسط هذه
المائة التاسعة، فله الحمد عليه كثيرا»^(٨٥).

وهذا الحمد الكثير يعني آمالا تجددت للإسلام قد
تؤخر عملية الانهيار الكوني. وقد فرح الأندلسيون فرحا
شديدا، وشد أزهرهم هذا النصر الكبير للإسلام^(٨٦)، لكن
لم يمض أقل من نصف قرن حتى كان سقوط غرناطة
أعظم نصرا للروم من سقوط القسطنطينية على يد محمد
الفاتح. إن ابن الأزرق سيخف تشاؤمه الكوني، لكن
محق أمه القومي، وكانت غرناطة مقابل القسطنطينية
أقْدَح ثمنا^(٨٧)، أما الأمل الآخر، فهو تنبؤ ابن عربي
المتصوف الكبير، ومعه كثيرون، بقدم خاتم الأولياء
الذي يقوم بفتح الأندلس ويصل إلى رومة فيفتحها ويفتح

٣ - تفتت اللغة، وباعتبار اللغة مخزناً للثقافة، فإن تفتتها يعنى تفتت الثقافة، فتصير ثقافة أرابيسكية خالية من الأصالة والإبداع ولكنها تقوم على زخرفية التراكم (مرقمة متصوفة)، تترك بها الألوان لكن وحدانها تشير إلى ماضينا وماضى غيرنا من ثياب جديدة براق، أخذنا شظايا رثة منها لتشكيل المرقعة. إن معيار الثقافة الزخرفية هو الكمية والتلفيق بين النظائر، فتتبت الكيفية وتكرس زخرفيتها داخل «الحكاية الإطار».

٤ - لا واقعية الواقع، فهو ظل وخيال وبالتالي فهو يتخسر في شكل الحكاية والشعر والمثل ليتبع من جديد. وهذا يفسر عجز هذه الأمة عن مسرحية حياتها ودرمجتها في شكلين أدبيين هما المسرح والرواية استوردناها لنزرعها داخل اللوحة الزخرفية لواقعنا دون أن يتجدرا حتى الآن لأننا لازلنا نعيش عصر الحكاية الشعبية وعمقها الملحمي والأسطوري وعصر الأشعار التعليمية والأمثال التى تفتقد القوانين العامة للصالح مشات القواعد المتناقضة التى هى ليست إلا خبرات القدماء.

٥ - ولذا فلازال السياق العام للعمل الفنى يصب مواجد غنوصية لأحزان ذات تعانى من وجود زخرفى غنوصى يشدها للموت والعالم الآخر على الدوام، فكل من عليها فان، وهو فان قبل أن يفنى، وأمله الوحيد أن يحقق للمكتوب الأزلى بإحياء الماضى دون جدوى. فهناك حتى اليوم من يحلم بإعادة غرناطة تاركا القدس تسقط لتنتقل عقيرته فى أشعار الرثاء وبكاء الأطلال، والعيش بين رجاء عودة الماضى ويقين فناء العالم طبقا للتفسير المتشائم لحديث القرون.

إن سياق ابن الأرق الذى لم يشر إلى قضية غرناطة قط فى كتابه، هو جماع أسلوب يلج من تحت النص على ذكرها وبكائها، يذكر سقوط الدين والدنيا الحمى، فغرناطة كانت له - باعتباره مواطنا غرناطيا -

العصبية، فتسقط دولتهم أمام قوة البداوة العسكرية نتيجة خشونة عيشهم واحتفاظهم بمصبيتهم. لكن هناك حقيقة مستمرة وهى أن الحضارة قد تتعرض لخسائر أمام هجمة البدو لكنها تضرب بجملورها وتتمو وترقى كما يكرر ابن خلدون ضاربا مثلاً بمصر والأندلس من بلاد العرب، أى أن سقوط الدولة لايعنى سقوط الحضارة. أما صاحب (البدائع) فهو ينظر لدولة الإسلام وأمته، وسقوطها سقوط للعالم أو للدنيا وشرط من أشرط الساعة التى تقترب، فيبحث عن النبوءة وعن عناصر تحققها فى الواقع. إن سياق ابن الأرق يفتش فى الواقع عن الماضى الأزلى (الغيب)، وابن خلدون يفتش فى الواقع ليكتشف قوانين طبيعته، ليقف على مستقبله ويستخرج هذا المستقبل من ظلام الطبيعة إلى نور الوجود، لكن الطبيعة عنده نباتية طبية أشبه بطبيعة بيولوجية، فتصير قوانينها ميكانيكية دورية أزلية^(٨٤). ومع ذلك فقد ضح فتحنا مينا فى عالم العلوم الإنسانية، فقد أخرجها من سيطرة اللاهوت، واكتشف طبيعتها البيولوجية (وهى جزء من طبيعتها التاريخية) ممهدا لمزيد من التقدم نحو طبيعتها الإنسانية، أما صاحب (البدائع) فقد حاول إعادتها إلى مستواها اللاهوتى من جديد فسقطت مقدمة ابن خلدون من يد العرب بفقدان الأمل والإرادة، كما سقطت غرناطة للسبب نفسه، وغرقتا فى التفسيرات الأخلاقية والذنبية للتاريخ حتى اليوم، ووقعنا فى رؤية متشائمة يتم التعبير عنها بتناصر الأسلوب فى كتاب (البدائع):

١ - زخرفية لوحداث تفتت لتفرق فى الألوان الغائمة للغيب.

٢ - تبعية تجمعنا نبحت عن مصادر لمعرفتنا وإنتاجنا، ونقوم بالتلفيق بين المصادر المختلفة بوجه التوفيق لإدخال هذه المصادر تحت سطوة زخرفية الرؤيا (وليس الرؤية) للعالم.

والكشف عنه يؤدي إلى رؤية سلوك الذات العربية منذ سقوط غرناطة، وحتى اليوم - في زعمى - وذلك من خلال سلوك ابن الأزرقي الجمالي (أسلوبه) في مؤلفه، العلمى (بدائع السلك في طبائع الملك).

هي كل الدين والدنيا. ولازلنا مثله نعيش مشكلتنا الفردية باعتبارها مشكلة العالم بأسره. إن الأسلوب في الكتاب قيمة جمالية تقول ما عجز الكاتب المؤلف عن قوله، أي أن الأسلوب أشبه بالعالم السري للكاتب،

المصادر والراجع :

- ١ - ابن خلدون، المقدمة، مؤسسة الأمل للمطبوعات، بيروت، دون تاريخ.
- ٢ - أمير بكو كاسترو، حضارة الإسلام في إسبانيا (ترجمة سليمان المطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.
- ٣ - أبو عبدالله بن الأزرقي، بدائع السلك في طبائع الملك (تحقيق: د. علي ساسي الشار)، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.
- ٤ - سبيلانا باسيتينا، المعمران البشري في مقدمة ابن خلدون (ترجمة: رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٩م.
- ٥ - شكيب أرسلان، خلاصة تاريخ الأندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣م.
- ٦ - عزيز المظنة، ابن خلدون وتأثيره (ترجمة: عبدالكريم ناصف)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
- ٧ - علي الوردي، منطق ابن خلدون في ضوء حضارته وشخصيته، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٧.
- ٨ - نصر حامد زرق، الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٩ - محمد عبدالله عتات، نهاية الأندلس وتاريخ العرب للتصريح، الدخاني، القاهرة، ١٩٦٦م.
- ١٠ - محمود عبدالوحي، ابن خلدون وطول المجتمع، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦م.
- ١١ - المقرئ الشمسائي:
- فتح الطيب (حققه إحسان عباس)، صادر، بيروت.
- أزهار الرافض (حققه السقا وأخرون)، القاهرة، ١٩٤٢.

الهوامش:

- (١) أبو عبدالله بن الأزرقي، بدائع السلك في طبائع الملك، (تحقيق: د. علي ساسي الشار)، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٧ ج١، المقدمة ص ١٠ - ١١ وانظر استشهاده بابن خلدون ص ٦٣ من الجزء نفسه، بجانب تغفل الفكرة نفسها في مختلف فصول الكتاب في داخل كل موضوعاته بنى عن مزيد من التمثيل.
- (٢) انظر على سبيل المثال البدائع ج١/ ص ١١٧ - ١١٩.
- (٣) البدائع ج٢/ ص ٢٦١ - ٢٦٢.
- (٤) البدائع ج١ ص ٣٤ - ٣٥.
- (٥) راجع البدائع ج٢ ص ٧٠ وتلميح لكثرة غرناطة من حديث عن أحد ملوك قشتالة الذي كاد يستولى على غرناطة في عصر السلطان أبوالمعالي بن إسماعيل بن فرج لولا أن تباركها الله بهلاك هذا الملك القشتالي.
- (٦) نفسه، ص ٣١، وهو يعود لتكرار خطورة استار الأخيار، ص ٢٨.
- (٧) نفسه، ص ٧٠.
- (٨) تفرق النماين الوعظية مثل: توجيه، موعظة، دلالة، دلالة عكس، تبيه، تبيه على مفصلة، أثر خاتمة، فوائد مركبة، وعظية حكمة. زيد تخويل، يمكن مراجعة أسئلة لهذه الكلمات حسب ترتيبها في البدائع ج٢ ص ٢٧٧ / ٣٠١، ٣٠٢، ٢٧٨، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٩، ٣٠٦، ٢٩٦، ٢٧٤، ٢٧١، ٣١٦.
- (٩) البدائع ج٢ ص ٦٧.
- (١٠) د. نصر حامد زرق، الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢ ص ٥، أيضا راجع ص ١١٠.
- (١١) نفسه.
- (١٢) نفسه، ص ٩٠.
- (١٣) المقرئ، فتح الطيب، (حققه إحسان عباس)، دار صادر بيروت، ج٢، ص ٨٥ - ٩٠.
- (١٤) البدائع ج٢ ص ٤٥٨ - ٥٠٠.
- (١٥) فتح الطيب ج٢ ص ٢٧ - ٢٩.
- (١٦) ابن خلدون، المقدمة، مؤسسة الأمل للمطبوعات، بيروت، (بدون تاريخ) ص ٤٠.

- (١٧) هذا البحث ص ١١.
- (١٨) تلخيص الطب ج ٢ ص ٥٩٩ ثم: لقرى أزهار الرياض (تحقيق السقا وآخرين)، القاهرة، ١٩٤٢، ج ٢ ص ٣١٨، ومقدمة البائع ص ٢١.
- (١٩) نفسه.
- (٢٠) د. علي الزوي، منطق ابن خلدون في ضوء حضارته وشخصيته، فكرة التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٧، ص ١٠٩.
- (٢١) نفسه ص ٣٥.
- (٢٢) سبتيلان باتسيفا، العمران البشري في مقدمة ابن خلدون (ترجمة رشوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٨ ص ١٠٩.
- (٢٣) نفسه ص ١٣٣.
- (٢٤) نفسه، راجع فصل للمرحل التاريخية لدراسة المقدمة ص ٨٩ - ١٥٥.
- (٢٥) مقدمة ابن خلدون ص ٩.
- (٢٦) محمود عبدالرؤف، ابن خلدون وعلم الاجتماع، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦، راجع فصل «منهجية العلمية في التاريخ» ص ٧٣ - ٩٠.
- (٢٧) العمران البشري ص ٧٥ - ٨٨.
- (٢٨) منطق ابن خلدون ص ٢٥٣ - ٢٥٧.
- (٢٩) البائع ج ١ ص ٧١ - ٧٥.
- (٣٠) نفسه ص ٧٥ - ٧٦.
- (٣١) نفسه ص ٧٦ - ٨٦.
- (٣٢) نفسه ص ٩٠ - ٩٣.
- (٣٣) نفسه ص ٩٠.
- (٣٤) العمران البشري ص ٧٨ - ٨٣.
- (٣٥) البائع ج ١، خطبة للكتاب ص ٣٤ - ٣٥.
- (٣٦) نفسه ج ٢ ص ٩.
- (٣٧) نفسه ص ٩ - ١٤.
- (٣٨) نفسه ص ١٥ - ١٧.
- (٣٩) نفسه ص ١٧ - ٢٤.
- (٤٠) البائع ج ٢ ص ٢٥ - ٣١.
- (٤١) أميركو كاسترو، حضارة الإسلام في إسبانيا (ترجمة: سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.
- (٤٢) راجع هذا البحث ص ٥، والبائع ج ٢ ص ٣٠ - ٣١.
- (٤٣) البائع ج ٢ ص ١٨٣ - ١٩٧.
- (٤٤) نفسه ص ٣٦٦ - ٣٧٠.
- (٤٥) البائع ج ١ ص ٣٨٥.
- (٤٦) نفسه ص ٣٧٢ - ٣٧٦.
- (٤٧) نفسه ص ٣٨٧ - ٣٨٨.
- (٤٨) نفسه ص ٤٠٦ - ٤٠٧.
- (٤٩) نفسه ص ٤١١ - ٤١٧.
- (٥٠) نفسه ص ٤٧٩ - ٤٨٠.
- (٥١) البائع ج ٢ ص ٣٦٧.
- (٥١) البائع ج ١ ص ٦١ - ٦٢.
- (٥٢) البائع ج ٢ ص ٤٥٧ - ٤٥٧.
- (٥٣) هذا البحث ص ١٧ - ١٨.
- (٥٤) البائع ج ١ ص ٤٦٢ - ٤٦٤، راجع بعض الأمثال حول الأناة ص ٤٧٩.
- (٥٥) أحيانا يرد التمثيل بأشكال متعددة ولا يحمل هذا العنوان، وتضرب مثلا ببرودة تحت عنوان آخر: «نواجر»، راجع البائع ص ٢٧٣ - ٢٧٤.
- (٥٦) نفسه ص ٤٤٨.
- (٥٧) نفسه ص ٣٢٧.
- (٥٨) نفسه ص ٣٥٣.
- (٥٩) البائع، خطبة للكتاب.
- (٦٠) العمران البشري ص ١٧٢ - ١٧٣.

- (٦١) البليانغ، خطبة الكتاب.
- (٦٢) الصمران البشري، راجع ٨٩ - ١٥٥ آراء العرب والمستشرقين في نظرية ابن خلدون، ثم ابن خلدون وعلوم الاجتماع، ص ٦٠ - ٧٢ نظريات ابن خلدون الاقتصادية.
- (٦٣) البليانغ، ج ١، ص ٧١.
- (٦٤) نفسه، ص ٨٠ - ٨١.
- (٦٥) نفسه، ص ٩٦.
- (٦٦) نفسه، ص ١١٢.
- (٦٧) نفسه، ص ٢١٠.
- (٦٨) البليانغ، ج ٢، ص ٣٥٧ - ٣٥٨.
- (٦٩) عزيز العظمة، ابن خلدون وتأثيره (ترجمة: عبدالكريم ناصف)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٧، ط ٢، ص ٧٧.
- (٧٠) ابن خلدون وتأثيره، ص ٧٧.
- (٧١) نفسه، ص ٧٧ - ٨٠.
- (٧٢) نفسه، ص ٨٠ - ٨١.
- (٧٣) نفسه، ص ٨٢.
- (٧٤) البليانغ، ج ١، ص ١٢٥.
- (٧٥) نفسه، ص ١٢٦.
- (٧٦) نفسه، ص ١٠٦.
- (٧٧) نفسه، ص ١٢٤، يشير إلى كروية هذا الحدث: «... حتى إذا وقع في «العالم» - وليس في دولة أو عصبية أو مكان محدد - تبدل كبير من تحويل ملة أو ذهاب عمران، فتحيد يخرج من ذلك الجبل إلى الجبل الذي كان يلائم الله بقيامه بهذا التبدل» ويضرب مثلاً بما وقع لمصر على الأمم، وعنوانه «بيان عكس»، ثم اجتهد المفسر إليه يفسر الأمر على ما عرضه.
- (٧٨) نفسه ص ١٢١.
- (٧٩) شبيب أرسلان، خلاصة تاريخ الأندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣، ص ١٢٢.
- (٨٠) محمد عبدالله عثمان، نهاية الأندلس، النخاسي القاهرة، ١٩٦٦ ص ١٦٨.
- (٨١) البليانغ، ص ١٤٢.
- (٨٢) نفسه.
- (٨٣) نفسه، ص ١٥٤ - ١٥٥.
- (٨٤) يمكن مراجعة تشابه مفهوم الطبيعة البيولوجية هذا مع المفهوم النباتي والطبي في «ابن خلدون وتأثيره»، ص ٧٨ - ٨٠ ثم ص ٨٩.



نظرة أخرى للتراث العربي «الموسوعي» :

الفولكلور

في (نهاية الأرب) للنويري

م. ب. ميشيل

التقديم^(*) :

قدم الأستاذ ميشيل هذا البحث عن كتاب (نهاية الأرب في فنون الأدب) لشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري المتوفى عام ٧٣٢ هجرية (١٣٣٢ ميلادية) إلى المؤتمر الدولي للجغرافيا المتعدد بالقاهرة في أبريل ١٩٢٥ بالتعاون بين الجمعية الجغرافية المصرية والمعهد الفرنسي للآثار المصرية. وبرغم مرور هذا الوقت على إعداد البحث وتقديمه لم ترجمته، فإن إضافته لعلم الفولكلور في الوطن العربي تظل جديدة، مادامنا لم نبدأ بعد جهداً فعالاً في هذا المجال من البحث في تراننا المدون باعتباره مصدراً من مصادر المعرفة بواقعنا الحالي من خلال تنوع المادة الفولكلورية، رغم الإشارات الأكاديمية التي قد تتوفر عن هذه الزاوية هنا وهناك. وما هو باحث فرنسي رصين ينتبه منذ وقت مبكر لما تتضمنه الموسوعات العربية القديمة من فنون التراث الشعبي، ويقوم بقراءة مختلفة ومركزة لهذا التراث تفتح لنا باباً قد لا ينفقه الباحثون الشباب إننا ما توفرنا على جهد يصل ما انقطع بهذا التراث المدون بوصفه أحد مصادر التراث الشفوي من جهة أو لما يسجله من تراث شفوي رائج في عصره من جهة أخرى، وتقوم غلالة من التقديس الساذج أو للمقصود أحياناً بسد الطريق إليه أو الحيلولة بينه وبين القراءة الموضوعية له.

(*) تقديم وترجمة: حلمي شرابي

وجعني الأستاذ الراحل رشدي صالح لترجمة هذا النص عن الفرنسية عام ١٩٦٠، وذلك لما يقدمه منهجه من جديد في مباحث علم الفولكلور بالوطن العربي. رراجع لي الترجمة المثقف الفنان المرحوم وحيد النقاش، وأدت شواغلي مع الدراسات الأفريقية والعمل الأفريقي بمصر إلى هجرى للموضوع كله منذ ذلك الحين، فناء بين لأوراقى، برغم ما بذلت فيه من جهد الرجوع إلى نصوص النويري، ودراسة ظروف الحياة الثقافية بمصر في عصر تأليفه مما أوجزته في تقديم الدراسة. وهأنذا أعود إليه، والأمل الآن أن يواصل جيل جديد من علماء الفولكلور العرب جهداً جديراً بالأنا يتقطع (ح.ش).

يكفي هذا أن نتعرف من هذه الأعمال الموسوعية التراثية العربية مدى ثراء الحياة الثقافية في قطر عربي أو آخر، بما ذخرت به من أعمال تمكس الحياة الفكرية أو الشعبية وتتيح لنا بدورها معرفة بآليات الثبات والتغير في حياتنا الآن أو غدا.

والعمل الذي تقدمه هنا يعبر عن هذه الحياة وتراثها في عصر حل فيه الدمار بالحضارة العربية عند أطرافها الشرقية بالفزوة الثغرى لبقاد على مدى النصف الثاني من القرن السابع الهجري (الرابع عشر الميلادي). وبينما دمرت المكتبات هناك وهجرها الفقهاء، كانت الحياة تزدهر في مواقع أخرى من هذا الوطن تموض ما اندثر أو تقيل ما تعثر، فكانت الفترة الأيوبية ثم المملوكية في مصر في الفترة نفسها، أي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادي علامة هذا الاستمرار حتى كان الاكتساح التركي، ثم الاحتواء الراسمالي الأوربي للوطن العربي كله صامدا إلى حد الاغتيال، وشاملا إلى حد الانقطاع، برغم الإرهاصات المخارية (ابن خلدون) التي اكتسحتها بدورها الموجات الأخرى من الجنوب الغربي الأوربي.

في عصر المقاومة الأول للغزوة التترية يبرز دور الأدب الموسوعي العربي بحفظ فيه من وصل إلى مصر من علماء المشرق الثروة الإبداعية السابقة عليه، وتتغذى به دواوين الإنشاء في العصر الأيوبي والمملوكي الذي يشهد بعض ازدهار الدولة العربية الإسلامية من مصر بصلاتها التجارية الواسعة وثراء طبقتها الحاكمة نتيجة هذا الاتصال. وينعكس هذا الثراء مباشرة على ما نشأ من دور للحكمة ودواوين للكتابة ومدارس للفقهاء ومجالس للمناظرة ومكتبات تعج بالخطوط. في هذا الجو ينشئ صلاح الدين الأيوبي وحده خمس مدارس مذهبية كبيرة للشافعية والمالكية والحنفية. كما يبنى الكامل دار الحديث الكاملة، حتى لقد أحصى المقريزي بالقاهرة من آثار الأيوبيين خمسا وعشرين مدرسة كان بإحداها (الفاضلية) مكتبة ضمت مائة ألف مجلد. وبزاري حكام ذلك الزمان في تشجيع حركة التأليف والتجميع، حتى لقد اشترك بعضهم في التأليف بنفسه، على نحو ما فعل عيسى بن الكامل الأيوبي في دفاعه عن الحنفية، أو كلف آخر بالكتابة له مباشرة، مثلما فعل الملك المعادل مع فخر الدين الرازي. وسارع بعض الكتاب إلى تدوين الموسوعات بجمع فيها ما تناثر من فكر العصر وعلمه وتراثه الرسمي والشعبي ضمن ظروف استدعاء الفئات الحاكمة لهذه الحاجة لتعليم أبنائهم فنون الحكم وجودة التعبير والإنشاء.

من هنا، كانت قيمة عمل النويري الموسوعي، ومثله كان عمل القلقشندي على نحو ما سيفصله باحثنا الفرنسي هنا، بل إنه ليضاف لهؤلاء صاحب (مسالك الأبصار في ممالك الأمصار) شهاب الدين بن فضل الله العمري وغيرهم من سبرد ذكرهم. ويذكر مؤلفنا هنا عددا من الملاحظات تدفعنا للتأمل كثيرا في القيمة متعددة الوجوه لهذا النتاج العربي الموسوعي، كالقول بامتداد أثر التراث العربي القديم إلى التراث الشفوي والمذنن في عصر الموسوعات العربية، أو تأكيد طابع الحكى والخلط أحيانا بين الحكى الأسطوري - حول بسط الأرض مثلا - وتسجيل نتائج البحث الجغرافي حول الموضوع في هذه الفترة. ويبدو أن الباحث هنا قد استغفرت الأجزاء الأولى من كتاب النويري حول «الفن الأول» عن «السماء والآثار العلوية والأرض والممالك السفلية»، لكني ما إن مضيت في القراءة بمثل هذا المنهج في «الفن الثاني» عن «الإنسان وما يتعلق به» حتى اكتشفت في أقسامه الخمسة حديثا شيقا حقا عن الإنسان وتقاليد وطبائعه، وعن أمثال العرب وأخبار الكهنة وأولاد العرب والزجر والقائل والطيرة والفراسة والكتابات والتعريض والأحاجي والألفاظ والمديح والهجو والمجون، والتطبيب الشمسي، ووصف آلات الطرب... إلى آخر هذه الثروة الفولكلورية التي يفتح هذا البحث الباب إليها.

وكان النويري يبارك طبيعة ما يفعل ويذكره في مقدمة كتابه بما بلغت إليه النظر تلقائيا، إنه يذكر مثلا (صفحة ٢٥ من المجلد الأول - طبعة ١٩٢٣) طبيعة منهجه فيقول:

«وطوقته بقلاقل من مقولى، ووصفته بفرقاء من منقولى... وما أوردت فيه إلا ما غلب على ظنى أن النفوس تميل إليه، وأن الخواطر تشتمل عليه، ولو علمت أن فيه خطأ لتبضت بناتى وغضضت طرفى... ولكنى جئت فيه آثار الفضلاء قبلى وسلكت منهجهم فوصلت بحالهم حبلى».

إلى أن يقول:

«ورغبت فى صناعة الآداب وتعلقت بأهذابها، وانتظمت فى سلك أربابها، ورأيت غرضى لا يتم بتلقها من أفواه الفضلاء شفاها، فامتطيت جواد المطالعة وركضت فى ميدان المراجعة».

إن هذا النص فى مقدمة الكتاب كفى وحده أن يقتضينا مباشرة أننا أمام عمل جامع للفولكلور وثقافة العصر الشعبية بالمعيار الموضوعى الذى نعرفه، لكن الخطأ يصدر طول الوقت عن اعتباره مصدرا للتأريخ بما لم يفد التأريخ ولا التراث الشعبى مما. أما الخطأ الآخر فهو اعتباره تراثا دنيوا أو مصدرا للمعرفة الدينية أو ذات الطابع الدنيوى، وهو أمر لا يوفره السياق ولا حديث الرجل نفسه عن منهجه، كما قرأنا.

أريد أخيرا أن أشير للقارئ أننى نقلت نصوص النورى التى أشار إليها المؤلف عن «الفن الأول» من الكتاب مباشرة فى طبعته التى بدأت عام ١٩٢٣ وانتهت بالجزء الثامن عشر عام ١٩٥٥ بدار الكتب المصرية، علما بأن ثمة طبعات أخرى حديثة وشاملة للأجزاء الواحد والثلاثين صدرت فى مصر وببيروت، يمكن أن يرجع إليها القارئ.

المقال :

حتى يستطيعوا تفسير النصوص التى كانت تعتمد دائما على فهم العقائد فهمها تاما، أو ليجدوا أنسب الحلول لمصعوبات الشريعة. ونحن مدنيون لهذه الضرورة أيضا بنشأة فقه اللغة وعلم المعاجم التى تكون مؤلفاتهما الجزء الأكبر من أشهر المؤلفات فى العلوم العربية.

ولم يكن الإسلام من حيث هو دين قد انتشر وحده بهذه السرعة، وإنما كان هناك أيضا إمبراطورية فرضت سلطانها على أعدائها الذين خضعوا لها. ومن الطبيعى أن يبحث سادة الإمبراطورية الجديدة عما يثبت أقدامهم فى حكم الشعوب التى يحكمونها، كما أصبحوا فى حاجة إلى إدارة أكثر تعقيدا. وقد خلقت هذه الضرورة علما وصفيا آخر هو علم الجغرافيا وهو العلم الذى يهمننا هنا بوجه خاص، إذ منحنا مؤلفات أمثال «أبو الفداء» و«الباقوت» و«الإدريسى» التى جازوا ما جاء بها حدود النظرة النفعية التى شكلت موضوعها الرئيسى.

وهذا الميل إلى الوصف والتجميع هو الذى جعل من الطبيعى أن يعمل بعض المؤلفين على جمع معارف

اتخذ العلم عند العرب منذ زمن بعيد طابعا وصفيا موسوعيا، وقد ساهمت الظروف التى خلقتها والبيئة التى ازدهر فيها وتطور فى إعطائه هذا الطابع، وكانت أول موضوعات النشاط العلمى عند العرب هى ذلك الدين الجديد الذى ظهر بينهم. ولا يجهل أحد أى دور كبير لعبه التراث فى هذا الدين، وفى النظام التشريعى الذى صدر عنه، مما جعل جمع وتصنيف أحاديث النبى وأعماله جميعا هو وصحابه بعد تحقيقها أمرا ضروريا. وقد خلقت هذه الضرورة علما جديدا له منهجه الخاصة هو علم الحديث الذى ترجع أقدم المؤلفات فيه أو مجاميعه إلى القرن الأول الهجرى، ثم حاز أكبر شهرة له فى القرن الثالث. وقد انتشر الإسلام بسرعة؛ ففى أقل من قرن امتد سلطانه من الأطلنطى إلى المحيط الهندى، ولم تكن الأغلبية العظمى من أتباعه تتكلم بعد باللغة التى نزل بها الكتاب المقدس والتى استخدمها النبى فى مواظله وأحكامه المتنوعة، ومن هنا كان من الضروري لفهم توجيهاته الجديدة أن يتعلموا هذه اللغة بسرعة

أو وصل إليه في الموضوع الذي يعالجه من خبرة العلماء الشقاة، وكذلك الخرافات والحكايات الأسطورية. ونستطيع أن نضيف كذلك أن لبعض هؤلاء الكتاب أنفسهم ميلا ملحوظا نحو الخرافات والحكايات الأسطورية. ويمكن أن نطبق عليهم قول الأستاذ «كارادي قو» عن علماء وصف الأرض:

«إنهم لاهوتيون وفلاسفة وطبيعيون، كما كانوا على وجه الخصوص رواة أساطير. وكتبهم هي مجموعات متنوعة من «المجالب» المثيرة للفضول، ولذلك يمكن الاعتقاد أن القيمة العلمية في هذه الكتب ضئيلة للغاية، وإن كانت ليست كذلك دائما، لكن ثراءها بالخرافات والأساطير يجعلها تستحق الدراسة» لكارادي قو: مفكرو الإسلام جـ ٢ ص ٢٣.

والسبب الآخر الذي يرجع إليه إهمال هذه المؤلفات، حتى من قبل المستعربين أنفسهم، يكمن في صعوبة الحصول عليها. فإزاء التحولات العديدة التي وقعت في بلاد الإسلام انثرت هذه الكتب عقب عصر ازدهار الخلفاء والسلاطين العظام الذين أسسوا المكتبات الفنية لإرضاء لأنفسهم وتسهيلا على العلماء في عصرهم. ولكن هذه المكتبات تعرضت كنوزها للتخريب والنهب، وأصبحت القاعلة العامة هي أن المؤلفات ذات القيمة لم تختف تماما وإنما تفرقت في أنحاء شتى، وإذا أمكن نسبيا لأحد المتخصصين أن يعثر على كتاب يحتوى جزءا أو جزعين، فإن عليه ليجمع الموسوعة المكونة من عشرات الأجزاء أن يبحث في أنحاء العالم عن بقيتها.

وكان على مصر، وهي من أولى بلاد اللغة العربية التي سلكت طريق النهضة الأدبية والعلمية، أن تسرع في أعمال التجميع. وقد أدركت الحكومة المصرية أهمية

عصرهم في مؤلفات جامعة أو ما يضم على الأقل المعارف التي تهتم طائفة معينة من القراء، وأدى هذا بالتالي إلى نشأة علم المصنفات الذي أصبح بعد ذلك أحد الفروع الرئيسية للنشاط العلمي حين أصبحت عملية التجميع في مرحلة التدهور ذات أسبقية شيفا فشيئا على أعمال البحث الشخصي.

ومن الظلم الاستغفاف بهذه المؤلفات التي يحق للكثير منها أن يحمل اسم الموسوعة، مادامت الوثائق الأخرى أقل قيمة من ذلك. ومن الصعب أن نقدم قائمة – لا تأتي ناقصة – بمجمل هذه المؤلفات الموسوعية المتعددة والممتدة على طول العصر الإسلامي. وقد أورد «بروكلمان» في كتابه (تاريخ الأدب العربي) الكثير منها، وخصص فصلا عن الموسوعة أورد فيه الكثير، كما جاء عن بعضها الآخر في فصول أخرى من مؤلفه، خاصة بالنسبة لـ (صبح الأعشى) الذي سنتحدث عنه فيما بعد، ويمكن الرجوع في هذا الصدد أيضا إلى كتاب أحمد باشا زكي (موسوعات العلوم العربية) ١٨٨٩.

وإذا لم يجد القارئ في هذه الموسوعات أفكارا جديدة تعبر عن تقدم الفكر الإنساني، فإنها ستكون على الأقل انمكاسا للأفكار الجارية في أوساط المتعلمين في هذا العصر، وهو ما له في الواقع قيمته المحددة. أما من وجهة النظر المادية، فسوف نجد فيها إضاحا للنظم الإدارية والعسكرية والتجارية، وهي معلومات يبحث عنها المرء عبثا عند المؤرخين فلا يجدها في معظم الأحيان. وباختصار، تعتبر هذه الكتب مرآة مخرقة للحضارة في العصر الذي كتبت فيه، بما لا يمكن حصره من نصوص تضمنتها نقلًا عن الأعمال الأصلية التي افتقدناها على مر الأيام. كما تمثل هذه الكتب أهمية خاصة لعالم الفولكلور؛ لأن العصر الذي كتبت فيه لم يكن يعرف بعد مقاييس العلوم التجريبية، فكان اهتمام كل من كتاب الموسوعات منصبًا على تقديم كل ما قرأه

هذه الأعمال، فأصدرت دار الكتب المصرية عمليتين موسوعيتين في طبعة تناسب ما بهما من آثار العلم العربي^(١).

وأول هذه الإصدارات هو (صبح الأعشى في كتابة الإنشاء)^(٢)، ومؤلفه مصري من القرن الثامن الهجري هو الشيخ أبو العباس أحمد القلقشندي الذي اشتق اسمه من مسقط رأسه قرية قلقشندة بمديرية القليوبية ومات عام ٨٢١هـ (١٤١٨م).

وبدل اسم الكتاب على أنه كتب ليكون مرشدا لكبار الموظفين العاملين في مشورة السلطان بحيث يسهل عليهم جمع المسائل التي تهم الدولة، كما أن الكتاب غني جدا بالتحاليم الخاصة بالتاريخ والإدارة واقتصاديات الدولة في البلاد جميعا التي لها علاقة مع مصر. ولن ندخل في التفاصيل بعد الدواية الممتازة التي قام بها المرحوم على بك بهجت عن الرجل ومؤلفه، وذلك في خطابه أمام المؤتمر الثاني عشر للمستشرقين الذي عقد في روما عام ١٨٩٩م^(٣)، كما كتب الشيخ محمد عبدالرسول ترجمة جيدة لحياه في مطلع المجلد الرابع عشر من الطبعة التي أشرف على إخراجها.

أما العمل الثاني، فهو موسوعة «النوير» المسماة (نهاية الأرب في فنون الأدب)، ومؤلفه مصري كذلك، ويسبق القلقشندي بقرن تقريبا؛ ذلك هو شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويري، المولود في نوبة، وهي قرية بالقرب من بني سويف. وهناك أوجه شبه كثيرة بين حياة هذين العالمين؛ فكلاهما قد عاش في العصر المملوكي الذي لم يستطع المؤرخون احدثون أن يقدروا قيمته الحقيقية، إذ إنه كان بالنسبة إلى مصر عصر القوة العسكرية والرخاء المادى والازدهار الفنى والأدبى الذي ندين له بأجمل لحظاتها. وكل منهما درس الشريعة، واكتسب صفة الفقيه وعمل في الإدارة. ولم يبلغ «النويري» قمة الهرم الطبقي مثل القلقشندي؛ ومع ذلك، فقد حصل على رعاية السلطان الملك الناصر

محمد بن قلاوون، ووصل إلى مركز ناظر الجيش - وهو نوع من الوظائف يشبه وظيفة القائد العام للجيش - ومات في هذه الوظيفة في طرابلس بسوريا عام ٧٣٢هـ (١٣٣٢م) في سن الخمسين تقريبا. ولم تمنعه هذه الوظائف من تكريس جزء كبير من وقته للعلم، كما وهب جزءا من موهبته للنسخ، وهي مهمة كانت تجد تقديرا كبيرا، فنسخ صحيح البخارى ثمانى مرات، وكان يتقاضى عن كل نسخة ألف درهم، ونسخ بالمثل كتابه (نهاية الأرب) أربع أو خمس مرات، وهو المؤلف الوحيد الذي نعرفه له. وقد أخذ عنه كثير من المستعربين وخاصة دى ساكى De Sacy في كتابه عن تاريخ الدروز، والأب كوسان Caussin في كتابه (تاريخ صقلية) و G. Weil في كتابه (تاريخ الخلفاء العباسيين في مصر)^(٤)، ولكنه لم يعرف إلا مجزأ، فليس هناك مكتبة واحدة تمتلك منه نسخة كاملة. وحتى «بروكلمان» في مؤلفه الذى يتسم بالدقة عن تاريخ الأدب العربى يعترف بأنه لا يعلم عدد الأجزاء التي يتضمنها الكتاب. ويهود الفضل إلى صديقى العلامة أحمد باشا زكى - الذى يعرفه المستعربون جيدا - في القيام بتجميعه. ففي كتيب^(٥) نشر حوالى عام ١٩١٠، ذكر أحمد باشا زكى قصة الجهود العديدة الممتدة التي قام بها في مختلف المكتبات بأوروبا والقسطنطينية قبل أن يجمع النص في صورته الكاملة عن طريق مخطوطات مكتبات أيا صوفيا و Top Capu والفاتيكان و«ليد»، فبفضل الصور الفوتوغرافية التي حصل عليها زكى باشا، وبمعاونة حكومته، تمت طبعة دار الكتب المصرية التي تحدثنا عنها.

لقد سمي النويرى كتابه (نهاية الأرب في فنون الأدب)؛ التي ترجمناها «أقصى ما يمكن أن يتناهى المرء في فروع المعرفة المختلفة». ولو كان مباحا لي أن استعمل ترجمة حرة لاخترت هذا العنوان: «ما يمكن أن يحقق جميع المآرب في مختلف فروع الدراسات الإنسانية»^(٦).

الجزء المخصص لتاريخ ما قبل الإسلام من الفن الخامس، تلعب الأسطورة والحكاية العجيبة دوراً مهماً، وهو يخصص لها فصولاً بأكملها، مثل الفصل المكتوب عن الأنهار والينابيع العجيبة الذي يجد القارئ نصه هنا (عن مجلد ١ ج ١ ص ٢٧٤).

والقاعدة العامة أن المؤلف كان يتناول القصص الشعبية وتحقيقات العلماء على أنها مجموعة من المصادر على درجة واحدة من القيمة، دون أن يسعى إلى التقريب بينها أو حتى إلى التخفيف من التناقضات الصارخة الموجودة بينها؛ فراه في وصفه للأرض، مثلاً، يلخص النتائج التي توصل إليها علماء عصره فيتحدث عن شكلها الكروي، ويرى بالتفصيل وسيلة قياس الدورات التي شرع في القيام بها بناءً على أمر الخليفة المأمون، ولا يمنع هذا من أن يقول بعد ذلك بقليل إن الله يسط الأرض من تحت الكعبة كما يسط الإنسان السجدة، وإنه نبأها عن طريق الجبال (ج ١ ص ٩٨، خلق السماء والأرض).

وأحياناً تقترب الحكاية العجيبة من الثوابت العلمية حتى يتساءل المرء عما إذا كانت قد كتبت من أجل تسلية القارئ وتثقيفه معاً، مثلما في الفصل الخاص بالجبال، حيث نجد أشد القصص بهماً عن الواقع، يتبعها مباشرة آراء ابن «حوقل» و«قدامة»، وهما من كبار الجغرافيين العرب (نص الجبال).

وفي كل مرة، يسند الحكاية العجيبة إلى شخصية كبيرة، وعلى الأخص إلى الرسول أو أحد الصحابة، وهو لا يتردد في الوقت نفسه في تدعيم كلامه بنص من القرآن محملاً النص أكثر مما يحتمل. فالقرآن يقول مثلاً «حتى إذا تواترت بالحباب»، والمفسرون متفقون على أن المقصود بالحباب هو الليل، وهو التفسير السليم، ولكن مؤلفنا يقول إن هذا الحجاب ليس إلا الظل الذي يحدثه جبل «قاف» الخرافي الذي يبلغ من الارتفاع أنه يلامس السماء تقريباً (نص الجبال). ومع ذلك، ففي مثل هذه

وهو، كما يدل عليه عنوانه، موسوعة تضم كل المعارف، قسمها المؤلف إلى خمسة فروع سماها «الفنون»، وكل «فن» في خمسة أقسام، وكل قسم إلى عدد معين من الأبواب. وهذه الفروع في النهاية متنافرة جداً في طولها.

والفن الأول موضوعه السماء والأرض والظواهر الطبيعية، ويضم كل المجلد الأول من طبعة دار الكتب.

ويضم الفن الثاني موضوع الإنسان من الناحيتين المادية والمعنوية، ويمتد من المجلد الثاني إلى الثامن.

ويخصص الفن الثالث لمملكة الحيوان (المجلد التاسع).

والفن الرابع عن مملكة النبات مع ملحق عن الدواء (المجلد العاشر).

وأخيراً، الفن الخامس مخصص للتاريخ الذي يتبعه منذ بداية العالم حتى يصل إلى السنوات السابقة على وفاته مباشرة. وهو أطول الفنون، ويشتمل على ٢١ مجلداً (من ١١ إلى ٣١ في طبعة القاهرة)، وذلك دون أن تأخذ في الاعتبار أن بعض المواد التي تدخل من وجهة نظرنا في مجال التاريخ قد عالجه المؤلف في فروع أخرى، مثلما هو الحال في وصفه للآثار القديمة في الفن الأول، أو استعراضه لتنظيم السلطنة بما يشكل القسم الأخير من الفن الثاني^(٩).

قد تجاوز حدود هذه الدراسة كثيراً إذا دخلنا في فحص هذه الفنون المختلفة وقيمتها الطبية والمصادر التي أخذ عنها المؤلف، ولكننا سنقتصر هنا على تحديد المكانة التي يحتلها «الفولكلور» في هذا العمل، وهي مكانة كبيرة.

وقد كان «النوري» أحد أولئك الكتاب الذين يتوفر لديهم نزوع طبيعي نحو الحكى والقص ورواية الأفاصيص الممتعة، ففي الفنون الأربعة الأولى، وفي

جزء كبير من الحكايات التي يضمها (نهاية الأرب)، سواء اتخذت هذه الحكايات شكل الحديث أو لم تتخذ، وجد عند المؤرخين الآخرين ممن وصفوا الأرض مثلاً، وهي تنتمي إلى تراث عام بالنسبة إلى المؤلفين العرب، ومنها ما هو ذو أصل عربي خالص، ويرجع إلى عصر سابق جداً على الإسلام، كما أن البعض الآخر ذو أصل يوناني، وجزء منه ذو أصل يهودي مثل الأساطير المنسوبة إلى شخصيات توراتية.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح في هذا الصدد أن معظم القصص التوراتي قد أوردها الرسول في صورة مغايرة لتلك التي نعرفها نحن بها. وبما أنه بالتالي لم يؤلف هذه القصص من نواحيها جميعاً، وأنه لم تكن له أية مصلحة في تشويهها، فقد نحتم عليه أن يذكرها كما أوردها عن الجماعات اليهودية والمسيحية المنشقة.

وأخيراً، هناك جزء ذو أصل فارسي وهندي أيضاً، ومعظم هذه الحكايات الأخيرة (الهندية) قد وصلت إلى العرب عن طريق الفرس. ويستحق هذا التراث أن يدرس دراسة منهجية، ويجب أن تصنف الأساطير بحسب أصولها وتفرعاتها وموضوعاتها. وستحمل مثل هذه الدراسة مفاجآت جميلة لذلك الذي سيشرع فيها. وأنا شخصياً أتوى أن أقوم بمثل هذه الدراسة عن الحكايات ذات الصلة بالدين اليهودي والمسيحي والإسلامي. وقد اقتصرنا في الوقت الحالي على تقديم مختارات من الأساطير التي تدور حول موضوعات مختلفة جداً لكي تسمح للقارئ بأن يكون لنفسه فكرة عن تنوع وغنى هذه المادة. وقد ترجمت الأساطير المتصلة بخلق السماء والبحر والجبال^(٨)، والأساطير المتصلة بأصل مكة الخرافي، وبعض الأساطير الأخرى التي تدور موضوعاتها حول الآثار القديمة لمصر، وأضيفت إلى هذه الأساطير نصوصاً متنوعة تبلى لى ذات أهمية كبيرة، وهي تلك التي جمع فيها النويري الأقوال السائرة عن طابع الشعوب المختلفة. وفي هذه الأقوال السائرة المركزة دائماً،

الحالات نجدّه يضيف تحفظاً مثل «وهذا ما يفسر به أحياناً»، أو تحفظاً آخر من هذا النوع. وتدل هذه التحفظات مجتمعة على أن المؤلف كان يضع في اعتباره الصيغة الأسطورية لحكايته، وهو يسلو كذلك حين يشير إلى النبي أو أحد الصحابة. والميل إلى إسناد الأساطير القريبة لشخصيات مشهورة، وخاصة للرسول وصحابته، ميل عام وقوي عند العرب الذين كان لهم عند ظهور الإسلام تاريخ قديم، وحصة كبيرة من الأساطير التي تناقلها الشعراء جيلاً بعد جيل مع إرثها وتجميلها. والشعب الذي يميل إلى الشعر والحكايات الغريبة، على هذا النحو، لا يمكن أن يتنازل عن هذه التركة حتى لو اعتنق ديناً جديداً، ولذا فقد احتفظ بها بعد أن خلع عليها اسم النبي وصحابته.

والمستعمرون الذين شغلوا أنفسهم بدراسة الحديث، كشفوا عن العناصر الشعبية التي يتضمنها، وبكفى هنا أن نذكر الدراسة القيمة التي قام بها «جولدنسبير» في المجلد الثاني من كتابه (دراسات إسلامية). ولكن كبار علماء الحديث المسلمين عرفوا ذلك قبلهم بكثير واختبروه بأنفسهم، وردوا عليه بنجاح دائماً. وقد جمع أحد كبار هؤلاء وهو البخاري ستمائة ألف حديث منسوبة إلى النبي، ولكنه استبعد منها تسعة أعشارها التي شك فيها، ولم يجز في كتابه الشهير (الصحيح) إلا العشر، ومع هذا فلم يمنع ذلك الأحاديث الأخرى من الانتشار بين الناس والظهور في الكتب الأدبية.

وسيقع المرء في خطأ كبير باعتقاده أن كل حديث ورد على لسان مؤلف يعتبر من وجهة نظره غير قابل للشك، فبالنسبة إلى روح ذلك العصر، لم تطرح قضية صحة الأحاديث إطلاقاً، وكانت تختفي كلية أمام الفائدة التي كانت تقدمها الحكاية عن طريق طابعها المثير (العجيب) وقيمتها الثقافية.

والأرض سبع، كما أن السماوات سبع، والدليل على ذلك قوله عز وجل: «الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن».

واختلف فيها هل هى سبع متطابقات بعضها فوق بعض أو سبع متجاوزات؟ فذهب قوم إلى أن الله تعالى خلق سبع سموات متطابقات متعاليات وسبع أرضين متطابقات متساflatات وبين كل أرض وأرض كما بين كل سماء وسماء خمسمائة عام. وفسر بهذا قوله تعالى: «أو لم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما» أى كانت سماء وأرضا واحدة ففتقناهما سبعا.

قيل ولكل أرض أهل وسكان مختلفو الصور والهيئات ولكل أرض اسم خاص. وذهب قوم إلى أنها سبع متجاوزات متفرقات لا متطابقات فجعلوا الصين أرضا وخراسان أرضا والسند والهند أرضا وفارس والجزال والعراق وجزيرة العرب أرضا والجزيرة والشأم وبلاد أرمينية أرضا ومصر وأفريقية أرضا وجزيرة الأندلس وما جاورها من بلاد الجلالة والأكبردة وسائر طوائف الروم أرضا.

ويقال: إنها كانت على ماء والماء على صخرة والصخرة على سنام ثور والثور على كمكم والكمكم على ظهر حوت والحوت على الماء والماء على الريح والريح على حجاب ظلمة والظلمة على الثرى وإلى الثرى انقطع علم المخلوقين.

قال الله تعالى: «له ما فى السموات وما فى الأرض وما بينهما وما تحت الثرى».

وزعم آخرون أن تحت الأرض السابعة صخرة وتحت الصخرة الحوت وتحت الحوت الماء وتحت الماء الظلمة وتحت الظلمة الهواء وتحت الهواء الثرى.

وقد تقدم أن الأرض مخلوقة من الزيد.

التي نجد فيها دوما دقة مذهلة تعكس روح الملاحظة لدى الشعب، يمكن أن نسميها دون مبالغة محاولات إبتولوجية شعبية.

وغالبا ما يدهشنا أن نرى الطابع المميز وقد عبر عنه هكذا فى شحات خاطفة عن السكان الحاليين، برغم أنه قد مضى على ذلك قرون عديدة. وأمل لهذا العمل برغم نقصه أن يستطيع إفادة أولئك الذين ليسوا على ألفة مع هذا النوع من الأدب العربى، وأن يوضح لدارسى الفسولكلور كيف أن هذا الميثان الذى لم يكتشف بعد ملء بالوعد.

ملحق ببعض نصوص من (نهاية الأرب):

فى خلق السماء:

(المجلد الأول ص ٢٩)

حكى فى سبب خلقها «إن الله تعالى خلق جوهره وصف من طولها وعرضها عظما ثم نظر إليها نظر هبة فانماعت وعلاها من شدة الخوف زيد ودخان فخلق الله من الزيد الأرض وفتقها سبعا ومن الدخان السماء وفتقها سبعا ودليله قوله تعالى: «ثم استوى إلى السماء وهى دخان». قال: ولما فتق الله تعالى السموات أوحى فى كل سماء أمرا. واختلف المفسرون فى الأمر، ما هو؟ فقال قوم: خلق فيها جيالا من برد وبحارا. وقال قوم: جعل فى كل سماء كوكبا، قدر عليه الطلوع والأفول والسير والرجوع. وقال قوم: أسكنها ملائكة سخرهم للعالم السفلى، فوكل طائفة بالسحاب وطائفة بالريح، وجعل منهم حفظة لبنى آدم وكاتبين لأعمالهم ومستغفرين لذنوبهم».

فى خلق الأرض

(مجلد ١ ص ١٩٠ - ١٩١)

قال الله تعالى: «لئن جعل الأرض قرارا وجعل خلالها أنهارا وجعل لها رواسى وجعل بين البحرين حاجزا».

فى خلق الجبال

(ص ٢٠٩ - ١١)

ذكر ما كانت الكعبة عليه فوق الماء

(ص ٢٨٧)

«قال أبو الوليد الأزرقى يستند برفعه إلى كعب الأحبار أنه قال: «كانت الكعبة غشاء على الماء قبل أن يخلق الله عز وجل السموات والأرضين بأربعين سنة. ومنها دحيت الأرض».

وعنه برفعه إلى مجاهد أنه قال: «لقد خلق الله عز وجل موضع هذا البيت قبل أن يخلق شيئا من الأرض بألفى سنة وأن قواعده لفى الأرض السابعة السفلى».

عن الأهرام

(ص ٣٧٤)

فأما الأهرام التى بأرض مصر فهى كثيرة وأعظمها الهرمان اللذان بالجيزة غربى مصر وقد اختلف فى بانيهما:

فقال قوم: بانيهما سوريد بن سهلوق بن سراق بانهما قبل الطوفان لرؤيا رأها فقصصا على الكهنة فظفروا فيما تدل عليه الكواكب النيرة من أحداث تحدث فى العالم، فأقاموا مراكزها فى وقت المسألة فدلّت على أنها نازلة من السماء تحيط بوجه الأرض فأمر حينئذ ببناء البرابى والأهرام وصور فيها صور الكواكب ودرجها ومالها من الأعمال وأسرار الطبائع والنواميس وعمل الصنعة.

ويقال: إن هرمس المثلث بالحكمة (وهو الذى يسميه العبرانيون أئتنخ وهو إدريس عليه السلام) استدل من أحوال الكواكب على كون الطوفان، فأمر ببناء الأهرام وإيداعها الأموال وصحائف العلوم وما يخاف عليه النهاب والدثور.

.... «وبالقرب من الأهرام صنم على صورة إنسان تسميه العامة أبا الهول لعظمه والقبط يزعمون أنه طلسم

قال الله تعالى: «وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَواسى أَنْ تُعَمِّدَ بِهِمْ».

قال المفسرون خلق الله عز وجل الأرض على الماء فمادت وتكفأت كما تتكفأ السفينة فأثبتها بالجبال. ولولا ذلك ما أقرت عليها خلقا.

... وعن ابن عباس أنه قال: «كان العرش على الماء قبل أن يخلق الله السموات والأرض، فبعث الله ريحا فعضفت الماء فأبرز عن حشفة فى موضع البيت فدحا الأرض من تحتها فمادت فأوثقها بالجبال فكان أول جبل وضع فيها جبل أبى قبيس (وهو الجبل المطل على الكعبة) فلذلك سميت مكة أم القرى. وفى كنيته بأبى قبيس قولان: أحدهما أن آدم كناه بذلك حين اقتبس منه النار التى بين أيدي الناس. والثاني: أنه أضيف إلى رجل من جرهم كان يتبعه فيه اسمه أبو قبيس.

.. وقال بعض المفسرين فى قوله تعالى: «ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ» إن (ق) جبل محيط بالعالم من زمردة خضراء وإن جبال الدنيا متفرعة عنه.

وقال قوم: إن السماء مطبقة عليه والشمس تقرب فيه وهو الحجاب السائر لها عن أعين الناس فى أحد الوجوه المفسر بها قوله تعالى: «حتى توارت بالحجاب».

وقال قوم: إن منه إلى السماء مقدار ميل وإن الذى يرى من خضرة السماء مكتسب من لونه.

وقال ابن حوقل: جميع الجبال الموجودة فى الدنيا متفرعة عن الجبل الخارج من بلاد الصين مشرقا ذاهبا على خط مستقيم إلى بلاد السودان مغربا.

لرمل الذى هناك لثلا يغلب على أرض الجيزة» .
 طابع الشعوب
 (ص ٢٨١)
 روى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه سأل
 كعب الأحبار عن طابع البلاد وأخلاق سكانها فقال :
 «إن الله تعالى لما خلق الأشياء جعل كل شيء لشيء» .
 فقال العقل أنا لاحق بالشام فقالت الفتنة وأنا معك وقال
 الخصب أنا لاحق بمصر فقال النل وأنا معك وقال
 الشقاء أنا لاحق بالبادية فقالت الصحة وأنا معك» .

الهوامش :

- (١) كتب هذا المقال عام ١٩٢٥ ولنا لا يشير إلى العديد من إصدارات دار الكتب من الموسوعات بعد ذلك [الترجم] .
- (٢) الطبعة العربية لدار الكتب المصرية فى ١٤ مجلد - القاهرة ١٩١٣ و ١٩١٨ ، وأعيد طبع الجزء الأول عام ١٩٢٠ ، تحقيق للشرق جود نردى ديموسين .
- (٣) لخصه المؤلف بالعربية فى مجلة الموسوعة ، ديسمبر ١٨٩٩ .
- (٤) انظر كذلك كتاب الأدب العربى - C. Hunt ، ص ٣٢٥ ، حيث ذكر ما أتاده للشرقون من هذا العمل .
- (٥) مذكرات عن الطرق السلمية للعديد لهضة الآداب العربية فى مصر - القاهرة ١٩١٠ .
- (٦) الواقع أن كلمة وأدب فى العنوان تبنى بالمبنى الضيق «الأدب» كما نعرفه ولكن بالمبنى الواسع ، فكلمة أدب تبنى «فلسافات» ، وكان هذا معناها دائما فى الاستعمال السائر فى عصر التنوير .
- (٧) حملت أهمية الجزء التاريخى بعض المستشرقين - مثل كازمير - على الخطأ فى اعتبار مؤلف التنوير تأريخا .
- (٨) يشير المؤلف إلى ترجمته لتعرض التنوير إلى الفرنسية . وقد رجعت نحن لأصولها فى التنوير وأوردناها كما هى بالطبع بلغة التنوير نفسه [الترجم] .



آفاق نقدية

□ دراسة المكان الصحراوي

في (فساد الأمكنة)

□ (حكاية زهرة):

الرواية المضادة.. التاريخ المضاد.

دراسة المكان الصحراوى

فى (فساد الأمكنة)

صلاح صالح *

الرواية المتقدمة، وقدرتها على استشارة عدد لاقت من القضايا الفكرية والفنية والتقنية المتعلقة بالصحراء والمكان فى آن، ولا يغيب عن هذه الاعتبارات قلة الدراسات - وربما انعدامها - حول رواية نرى أنها على درجة كبيرة من الأهمية والجمال المتدفق خلال الرواية كلها، وخصوصاً فى المستوى المكاني، وهناك أيضاً غناها اللافت بتنوع الشخصيات وثراتها الفكرية والإنسانية، والقضايا الكبرى التى تتناولها فى المستويات الأخرى كافة.

تجدرى أحداث الرواية فى جبل «الدرهيب» الواقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية الشرقية، حيث يأتى إليه «نيكولا» وهو مهاجر روسى شبه هارب من التحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى التى شهدتها روسيا، إثر الثورة الاشتراكية فى مطلع القرن. وبعد وصوله إلى مصر ياغراء من صديقه الإيطالى «ماريو»، يتفق مع أحد «الخوارج المصريين» على استثمار منجم «بودرة

تتلخص أهمية دراسة المكان الروائى فى قدرته على الفعل الجوهرى فى مجمل البنى والسيرورات التى يتشكل منها العمل الروائى، وفى قدرة المكان - الصحراوى خصوصاً - على استيعاب معظم القضايا النظرية المتعلقة بالحيز الكبير الذى يحتله «المكان» فى نظرية الرواية، إضافة إلى تأكيد وجود ما يمكن تسميته بـ «الرواية المكانية»، أو على الأقل، وجود «سيرورة مكانية» داخل الرواية تنقلب على السيرورات الأخرى وتطبعها بطابعها، والخصوبة الكبيرة التى تتمتع بها الدراسة المكانية، والآفاق الجديدة الرحبة التى يمكن أن تفتتحها، أو تنطلق بها، الدراسة المكانية المتأنية أمام الرواية العربية.

وبالنسبة لـ (فساد الأمكنة)^(١)، فقد انطلق اختيارها من عدد من الاعتبارات يقع فى طليعتها سوية

* باحث سورى. اللاذقية .

للتزينة عن مطلقة البشاعة والشر، وتمكنه حدة بصره من تحصيله بكل ما يرى بعينه الراصدتين المطلتين من الأعلى، والأعلى - في الموروث الشعبي وربما في سواء أيضاً - محترم ومهاب، وبصطخ احترامه بمقايير من القداسة. وتنفرد الأفعى بالاكتظاظ بخبرة الشر، والقدرة على الإيذاء القاتل، باعتبارها كائنًا سفليًا يبلغ تسفيله حد انعدام القوائم، والعيش في الجحور، دون أن يغيب عن «شرائيته» وجوانيته السامة علاقته بجواء، وحلفه مع الشيطان، لإنزال البشر من «الأعلى» إلى أرض العذاب واللعنة. وبين «المؤلف» الأعلى (النسر) و«المؤلف» الأدنى (الأفعى) يعيش الإنسان على كوكب «مؤلف ولا يؤلفان»، ويمش الدرهب، ولا يصبح مرتبطاً بالموت القتل، قبل أن يصبح «مؤلفاً» مع مراعاة التدرج في تجاوز الألف، إنه لم يصبح «مؤلفاً» دفعة واحدة، فقد حفره أكثر من جبل من المنقبين، ونيكولا وجد طبقتين من الأنفاق، بينهما عدد كبير من الدرجات، قبل أن يحفر طبقته الثالثة، الأكثر ليعلاً في العمق^(٤)، مع ملاحظة أن الدرجة هنا، ليست مجرد قطعة معدنية، تتكرر في السلاسل الحديدية الهائلة، إنما هي أيضاً فعل بشري، يختزل مقادير كبيرة من الجهد والخبرة والزمن.

وباطن الدرهب لا يقل غنى وتنوعاً عن خارجه. ولا أنسب لنفسه اكتشافاً إذا ربطت بين باطن الدرهب وباطن الإنسان، فباطن الدرهب متسع كاتساع باطن الإنسان وغنى مثله، وعميق مثله، ومتعدد الاتجاهات مثله، ومكتظ بالثنائيات الضدية مثله، وهو مثله أيضاً في لا نهائيته، ولزدهامه بالموجودات والمتناقضات كلما ازداد التنقيب عمقاً وسيراً باتجاه اللانهاية أو الموت.

التقابلات الثنائية الضدية تبدأ من الأبعاد الفيزيائية المجردة للمكان، وتنتهي إلى التماثل مع جوانية الإنسان، فالباطن يقابله خارج ظاهر، والأنفاق تذهب يميناً ويساراً، والحفر باتجاه العمق جرباً وراء عروق خاماة التلك، يقابله حفر باتجاه الأعلى (بشر التهوية)^(٥)،

التلك» في جبل الدرهب، وهناك كانت توافيه ابنته الوحيدة «إيليا الصغرى»، وهي في مقتبل التحول من طفلة إلى مراهقة بالغة، ويوزر الملك بدعوة من الخواجة موقع مرفأ الشحن القريب من المنجم، ويقوم مرافقه الخاص باختيار «إيليا الصغرى» لمرافقة الملك في رحلة لصيد الغزلان، وفي الرحلة يختصمها الملك، وبعد أن تنجب طفلها ثمرة الاغتصاب، يسيطر على نيكولا شعور متعاظم بمسؤوليته عما حدث، فيسرق الطفل ويلقيه طعماً للضناب، ويختبئ في أحد الأنفاق المهجورة في المنجم، وهو في حالة فظيعة من الانهيار النفسي والجسدي الشاملين، وأثناء بحث ابنته عنه في الأنفاق، ينهار عليها أحد الأنفاق وتبقى هناك مدفونة إلى الأبد، ويبقى نيكولا بعدئذ أسير الدرهب وصحره إلى الأبد.

السيرورة المكانية للرواية:

الدرهب مكاناً، استحوذ على جميع أبعاد المكان، وأشكال تكلفه، واحتوائه على دلالاته ومحملاته كافة، فالدرهب خارج وعر موحش، وباطن عميق يجاوز ألف متر^(٦). والألف رقم كبير لا يقتصر على قصيدة التكتير، بإسناده إلى إحدى وحدات قياس الطول (المتر) وإنما ينتمى الألف أيضاً إلى عائلة أخرى، تتضافر مع بعض مسنداتها لإشاعة جو الترهيب الذي يتوج تراكمًا بجواز الألف، وخاصة في الموروث الشعبي، فاللدينا «تؤلف ولا تؤلفان» والأفعى «المؤلفة» هي التي جاوز عمرها الألف، وحراشها تصير طويلة كالقرون في التصلب وكالشعر في الغزارة. وعلى سفح الدرهب، قرب البشر القديمة، انبثقت الأفاعي وآلاف «الطريشات» من تحت بشرة الجبل^(٧)، والنسر المؤلفة لا تخرج عن المناخ الذي تشيعه لفظة «الألف» حيث تخلق كلما خلف الموت جيئاً، ومعروف أن السور والأفاعي مضرب للمثل في طول العمر والاكتظاظ بالتجربة، وينفرد النسر بالعمر الطويل والتجربة باعتباره كائنًا هوائياً علوياً، قابلاً

الحركية، بينما لا يمكن الوصول إلى راقات أعرق دون إحداث شيء من التفجير لكومان الإنسان، كتمريضه لصدمة عنيفة، نفسية أو اجتماعية، أو تحريك خلاياه العصبية، أو تخديرها بالكحول وما شابه ذلك على سبيل المثال.

القص تقنية لوصف المكان:

إن (فساد الأمانة) أنموذج، يكاد يكون فذاً، لقدرة المكان على التأثير العالي في المشاهد، إلى درجة دفعه إلى كتابة عمل روائي، مستوحى جملة وتفصيلاً من فريدة المكان. وفي تقديم الرواية، يذكر الكاتب، صراحةً، أن زيارته الأولى للمكان حرضته على التفكير في كتابة الرواية، وأن أثر المكان لاحقاً إلى القاهرة، فعاد إليه مرة أخرى مصحماً على إنجاز الرواية. وفي زيارته الثانية استطاع أن يحمل إشعاع المكان في داخله إلى الأمانة الأخرى، مهما كانت بعيدة، وظل يحمل هذا الإشعاع، إلى أن أُنجز عمله الروائي كاملاً^(٨).

ويمكن تلمس مراحل انفعال الكاتب بالمكان في مراحل انفعال بطل روايته (نيكولا) - دون أن يبنى هذا اعتماد المذهب الشائع باعتبار البطل مرآة عاكسة، عكساً كلياً أو جزئياً، للثانية الروائي، مع ملاحظة أن هذا المذهب لا يضير العمل ولا يدعمه. لقد ابتدأ كل شيء بذلك الاندهاش العظيم الذي بلغ حدوداً مصيرية وغرائبية عند نيكولا «ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه»^(٩)، وانتقل الاندهاش إلى تأمل بدأ يضمحراً وارتياباً (محاولة استيلاء الصحراء كنزاً) عند نيكولا^(١٠)، ومحاولة استيلاها عملاً فنياً عند الكاتب^(١١)، ثم حدث الفعل الجعري للتفجير (نيكولا يشق جبل السكرى لاستخراج الذهب)^(١٢)، ويتوغل عميقاً في باطن الدرهيب وراء خامات التلك^(١٣)، والكاتب يزور المنطقة مرة ثانية بقصد مباشرة الكتابة، ثم يظل نيكولا أسير الدرهيب - المكان بعد أن دفن فيه روحه عبر مظهرين:

وكلما ازداد الحفر عمقاً ازدادت الحاجة إلى الحفر باتجاه الأعلى، للحصول على مزهد من التهوية. والمثور على الكنز مشروط باحتمالات الخطر، وكلما ازداد الحفر الرافض وراء الكنز، ازداد ركض الخطر. ولا بد من الإشارة إلى أن التقابلات الضدية ليست ساكنة، كاليمين في مقابل اليسار، والأعلى مقابل الأسفل، وإنما يكمن قدر كبير من جمالية الرواية في تحريك الأضداد باتجاهات متعاكسة، وإخضاع هذه الحركة التعاكسية لعلائق الشرطية التي تحتوى شيئاً كبيراً من منطق الحتمية الرياضية، فحركة التنقيب باتجاه الأسفل - الكنز مشروطة بحركة التنقيب باتجاه الأعلى - الهواء، والحركة باتجاه الكنز - الثروة، مشروطة بالحركة باتجاه الخطر - الموت.

ومن سبل المقابلة بين الدرهيب والإنسان أيضاً، استغراق باطنه على خارجه وموارثه أمام يقينية التخمين، فالجبل يرغم المثور عليه مجوفاً، فإن راقاته الأكثر عمقاً مستغلقة على المعرفة الحسية - الإيمانية، مقابل قابلية الراقات الأعلى (أنفاق الطبقتين العلويتين) لمثل هذه المعرفة، فبرغم الظلام الحالك، يستطيع نيكولا والشيوخ على التجول فيها، وجوساتها، وتعرف موجوداتها وحدودها بواسطة الحواس، وسيلة الإنسان الأولى لتعرف العالم، مستعينين بإضاءة صغيرة تحملها «مصابيح الكربون»^(١٤). بينما الوصول إلى الراقات الأعرق غير ممكن دون إحداث التفجير^(١٥).

والإنسان بالمقابل مركب مرئي خارجي، منعزل حول مركب باطني غير مرئي، والداخل لا يرشح بالضرورة عبر الخارج، وإنما يستطيع الآخرون أن يستطلعوا قدرأ من هذا الداخل باستخدام وسائل الاستضاءة المعرفية في أشكالها البتئية، كالإبصار المعقم لقسمات الوجه والاستماع للصوت المتلون بمقادير من البواطن، والحدس الخاص بما ينعكس أحياناً، عبر اهتزازات البدن، واختلاجات أعضائه، وقراءة سماتها

مناخي، لا بد منه لاحتواء الأحداث التخيلية في الرواية، بينما يصبح قادراً على الفعل المنتج، حين يتم وضعه بؤرة مركزة لأفعال البشر الرامية إلى تغييره، أو تطويره، أو استيلاؤه كما في (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم (وأن له أن ينصاع) لفارس زرزور، أو تخريبه وتشويهه كما في (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف.

المكان القذ (الغريب) البعيد عن تأثيرات البشر، قد يكتفى بالإيحاء، بينما المكان الذي يختزل مقادير كبيرة من الأفعال البشرية لا يكتفى بمجرد الإيحاء، إنه يهز المنفعل معه، ويحرضه على تجاوز اهتزازة السلبى، ولا يتركه قبل أن يجد هذا المنفعل صيغة ما، للتكيف مع انفعاله الطافر من المكان، وإذا كان المنفعل فناناً مبدعاً (فعالاً) يستطيع أن يحول طاقته الانفعالية السالبة إلى فعالية موجبة، فيكتب صبرى موسى (فساد الأمكنة) كما في مثالنا هذا، ويرسم سيزان بشيء من الانفعال الجمالى الخاص محجر «أبيموس»^(١٩)، وتنبثق قصيدة «أنا باز» لسان چون بيرس، عن زيارته لصحراء جوبى، شمال الصين.^(٢٠)

إن حديث الكاتب في المقدمة عن كيفية انبثاق روايته من التفاعل مع المكان، يقترب من الخبر الصحفى فى طريقة عرضه، واختصاره وحياديته، وابتعاده المتعمد عن استخدام عبارات متسمة بشيء من الجمال الفنى. لكنه، برغم ذلك، تضمن هيكلا قصصياً، نستطيع تلمسه صراحة فى تتبع مراحل إنجاز العمل الروائى، ابتداء من وميض فكرته فى ذهن كاتبه، وانتهاء بإنجازه وتقديمه مطبوعاً إلى القراء، مقرظاً بما لاقاه من أصداة عظيمة (حصوله على جائزة الدولة).

إذن، يضعنا الكاتب منذ المقدمة ذات الصبغة الصحفية أمام رواية أراد لها كاتبها، قبل الدخول فى عالمها، أن تفرق اضراقاً صريحاً عن الأنساق المهودة التى تنتظم الروايات المعهودة، كرواية الشخصيات، والرواية

الأولى: غير ملموس (جهده وجهد المجموعة التى عملت معه، وانفعاله بعمله، وإيمانه العميق بضرورة استخراج الكنوز من ظواهر العقم الشامل)^(٢١). والثانى: ماضى ملموس (دفن ابنته فى باطن الدرع، بعد أن يكون قد أطعم ابنها للضباع)^(٢٢). والكاتب بالمقابل وظف نشاطه ذهنى - الروحى لإنجاز عمله الروائى، ويظل أسير مادته الفنية التى حمل إشعاع تحريض خلقها من المكان، كما حمل نيكولا المكان فى داخله، دونما قدرة على الفكاك والهروب: «ما فائدة الرحيل يا نيكولا ما دمت تحمل داخلك معك أينما حللت»^(٢٣). وتكون الثمرة عند نيكولا سبيكة من الذهب، اقتسمها الباشا وماريو^(٢٤)، وأطناً هائلة من خامه التلك تحولت غير معاملاً الخواجة أنطوان إلى مسباحيق للأطفال (بودرة) ومواد تجميل^(٢٥)، وكانت النتيجة عند الكاتب عملاً فنياً يتدولوه آلاف القراء، إضافة إلى إحدى الجوائز الأدبية التى تمنحها الدولة.

إن هذا الاستعراض الخاضع لشيء من التفصيل، للعلاقة بين الروائى والمكان، لا يقتصر فقط على دلالة انبثاق فعل القصة من تأثيرات المكان السكنونية السالبة، التى تموضع فعلها، أحياناً، فى مجرد الإدهاش، وفرض مناخ التأمّل الشامل العميق على المندمّش، وإنما يؤكد شيئاً أكثر بعداً ودلالة، برغم القرابة الالتصاقية المباشرة بسكونية المكان وإخراجه عن تأثيرات الفعل البشرى ومراميه المختلفة.

لقد انبثق العمل الفنى هنا - وهو عمل بشرى بالطبع - من عمل بشرى فذ، فى مكان فذ، وفى العلاقة بين فعل منبثق من فعل، يكمن قدر كبير من فنية الرواية، ونصوع نظافتها الفكرية؛ فالمكان - أى مكان - عاجز موضوعياً عن الفعل الجذرى فى التعامل معه، إذا بقى مجرد معطى ساكن، وإطار طبيعى -

لا نستطيع الوقوف طويلاً، مع تقديم مختصر، لايتعدى الصفحة، لذلك لا بد من الإشارة إلى أن الكاتب في التقديم، أراد أن يث في المكان ما يكفى من الإثارة، لجعله هيكلًا قابلاً لاحتمال النسيج الروائي التالي بأكمله، وكذلك من أجل تحريض القارئ ودفعه إلى الإقبال على استكشاف عالم الرواية بكمية إضافية من الشغف المسبق، وربما رمى في هذا التقديم أيضاً إلى شيء من التفسير، أو التبرير، لجعل هذه الرواية رواية مكانية قبل أي شيء.

أيهما في خدمة الآخر، القصة أم وصف المكان ؟

منذ السطور الأولى في الرواية، يبرز هذا السؤال، أيهما تم توظيفه لخدمة الآخر؛ توظيف القصة من أجل إطلاع القارئ على جماليات المكان وعجاليته، أم توظيف عجاليته المكان لحقق القصة بمادة شديدة الإثارة؟ لا حاجة للتعجل بتقديم الإجابة، وقد نتعلم الحاجة إلى الإجابة آنسلاً كلياً بسبب تدخل العنصرين: «القصة ووصف المكان» واندغامهما اندغاماً تضافرياً، لإضاءة عالم الرواية من مختلف جوانبه، ولإضاءة المكان من مختلف جوانبه أيضاً.

في افتتاح المشهد الأول، في الأسطر الأولى من الرواية، يلجأ الكاتب إلى ما يشبه العدة السينمائية، لتقديم إطار شامل «بانورامي» لموقع قصته، من أجل الإيحاء بالمكان من جانب، وإضفاء الحياة على المشهد الميت من جانب آخر، يجعل العدة في عيني طائر صحراوي: «يخلق عالماً، محافراً في دورانه المفرور أن تصطدم رأسه المهيضة بقسم الصخور وتنوءاتها»^(٢٥)، فالكاتب لا يكتفى بمجرد الإطلالة من الأعلى لتقديم المشهد كاملاً، إنه يطور فوقه دورات متكررة، ونسب الدوران لطائر صحراوي «صقر» لقدرة هذا الطائر على الإيحاء بالمكان الصحراوي من جانب، ولحدة بصره واعتياده تغلية المكان تغلية دقيقة من جانب آخر، وكأن

التاريخية، والرواية التعليمية، ورواية المصائر البشرية والرواية العلمية وغير ذلك. لقد أرادها رواية مكانية، إذا صح التعبير، رواية يشكل فيها المكان الدور الرئيسي. والدور هنا ليس فاعلاً مطلقاً في حياة الشخصيات ومصائرهما، إنه يبادلها الفعل والتأثير، يتأثر بها فيتميز، ويؤثر فيها فيتميز، وفي الفاعلية الناتجة عن تبادلية الأفعال المؤثرة، وجدلياتها النامية باطراد، تنمو الرواية، وتتوتر علاقاتها الداخلية باطراد، دون أن يؤدي التوتر - كما يحدث في معظم الروايات ذات الحكمة، التي تستلزم بالضرورة حل الحكمة - إلى الارتخاء أو إزالة أسبابه، وإنما تقطع عناصر متوترة كثيرة، محللة دوماً فجائياً في داخل القارئ، دوماً لايشكل نشازاً أو افتعلاً فنياً وإنما يقودنا الكاتب إلى التعامل معه، كالتعامل مع طعنة مفاجئة، لا سبيل إلى ردها، وكأن الطعنة تنتسب إلى واحد من أفعال القضاء والقدر (موت إيسا ورفاقه في البشر القديمة^(٢٦))، اختفاء عبد ربه كرشاب ملعوناً بفعلته مع عروس البحر - السمكة الميتة^(٢٧)، اغتصاب إيليا من قبل الملك^(٢٨)، محاولة انتحار نيكولا^(٢٩)، موت إيليا تحت أنقاض نفق قديم، بعد تقديم رضيعها طعاماً للضباع). والكاتب لايقطع جميع الأوتار بدلاً من طرح الحلول الناجمة بالضرورة عن طرح العقد، وإنما يبقى الرواية في واحدة من ذرى توترها، المتمثلة بالتصاق نيكولا الفجائي بمكانه الفجائي يقاوم انقطاعه، وارتخاءه بجميع الأشكال الممكنة رواياً موضوعياً (الموت، والهروب، والمخادعة، والتصالح مع الذات والآخرين)، فتبقى الرواية تواصل فعلها في القارئ، عبر إبقاء نيكولا والذهيب قطبين متوترين توترا شديداً إلى درجة الرهافة، وقويين في مقاومة عوامل الانقطاع والارتخاء إلى درجة الرهبة والفظاعة، كأن استمرارهما متوترين على هذه الشاكلة يفتح الأفاق أمام مناخ مناسب لولادة فضاء روائي جديد، مشحون بمادة جديدة وتزججه مسافات توتر جديدة.

في المشهد الافتتاحي المصور بعيني الصقر يتدنى القص لاستكمال الصورة التي يطل عليها المشاهد من فوق . ولكي يخرج الوصف من الترتيب الساكن للعبارة، ولكي يث شيئا من الحياة والحركة في مشهد صحراوي، «بانورامي» شبه ميت، يعطى جبل الدريه حياة، وقصة حياة، فراه بعيني ذلك الطائر:

«هلا عظيم الحجم، لابد أنه هوى من مكانه بالسما في زمن ما وجثم على الأرض منهارة متحجرة، يحتضن بذراعيه الضخمتين الهلاليتين شبه وإد غير ذي زرع، أشجاره تنوءت صخرية وتجأوف، أحلتها الرياح، وعوامل التربة خلال آلاف السنين»^(٣٢).

ولا يقف القص الرامى إلى تقديم المكان، عند حدود المشهد الافتتاحي بل يتعداه إلى معظم المشاهد اللاحقة، سواء كان ذلك من خلال تعامل الشخصيات مع المكان ومفرداته، أو من خلال الاستعارة المزودة بقدرتها الخاصة على بث الحياة في الجماد وفرض منطق الإنسان روجه على الطرف الصريح في الاستعارة: «فينبع الفناء مكوناً درياً ضيقاً يصعد حيناً، ثم يبدأ الفوص بين الصخور، يفوص ويفوص، حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء»^(٣٣)، فاستخدام الكاتب لكلمة الفوص ثلاث مرات شبه متتالية (الفوص يفوص ويفوص)، بين الفناء الذي يكون درياً، والدرج الذي يصبح نفقاً، يعطى الدرب قدراً كبيراً من الحياة والزخم والفعالية الذاتية التي تشكل عنصراً رئيسياً في فعل القص. ولا يكفي فعل الفوص بتحريك الدرب وجعله لفظاً مقاربة للسبيل الذي يحتوى سير الأحداث التالية، وإنما يشى بالاتجاه الذى تسير فيه أيضاً، اتجاه الفوص المتتالي المتكرر باتجاه الدواخل والأعماق الإنسانية والمكانية، وكذلك يشى بالانتقال من العام الشامل إلى الخاص العميق، فالفناء واسع شامل، والدرج الغائص، ضيق عميق والنفق المنحوت أكثر عمقاً وتخصيصاً. ومن

الكاتب يضع قارئه أمام رحلة لولبية شاملة، تتكرر باتجاه الداخل، منتقلة من العام (السماء والمشهد الصحراوي) إلى الخاص العميق (طريدة أو ثقب أفعى، في حالة الصقر)، وهى رحلة استكشافية تنقيبية، يندوها الصقر مصورا مستطلما، ويتابعها نيكولا وآخرون، وسوف أعود مرة أخرى لمتابعة رحلة نيكولا اللولبية في فقرة مستقلة. إن تخليق الصقر إذن لا يرمى إلى مجرد الإطلالة على المشهد من الأعلى، لاستكشافه وتفتيشه وتقليته، إنه يرمى أيضا إلى تحديد مسار الأحداث الروائية، إنه يبدأ في دوائر أفقية متكررة، يترافق ضيق محيطها بسرعة الدوران، ثم يتغير اتجاه الحركة، وتتغير سرعتها فتتجه نحو الأسفل والعمق، وتصبح السرعة انقباضا كانبساط الصقر، وهذه الحركة اللولبية المنقبضة تجدها في رحلة نيكولا الذى يدور حول حوض البحر الأبيض المتوسط^(٣٤)، ثم يتوغل في عمق الصحراء المصرية الشرقية^(٣٥)، وكذلك طوفاته في الصحراء. ثم التوغل في أعماق الدريه^(٣٦)، وكذلك طواف إيسا في الصحراء، ودورانه حول الدريه، ثم التوغل للموت في أعماق البحر القديمة^(٣٧). إن معظم حركات الآخرين أيضاً كانت محكومة بهذه الحركة الالتفافية السابقة للتوغل في عمق شيء، أو فكرة، أو أمر مصيري، كحركات الخواجة أنطوان السلطحية، وحوامه طويلاً حول موضوعه قبل الإقدام على الفعل الحيائي الأعمق في حياته (تغير مذهبه وإشهار إسلامه للزواج من إيليا)^(٣٨). ولا يكف نيكولا عن هذه الحركة طوال الرواية، وبخصوصاً عندما ضاع في أثر إيسا، وكان الحركة الأخيرة المخالفة في الاتجاه هى الحركة المميتة أو الحركة الختامية بالتعبير الموسيقى: «كانت الحركة المتلفة الدالة قد بهرت، واكتشف خلالها إلى أى مدى هو واهى البنيان في مواجهة تلك الصحراء الوحشية»^(٣٩). نيكولا يشرف على الموت إثر حركته الالتفافية في الصحراء، وإيسا يموت في البحر، وإيليا الصغرى تموت في باطن الدريه، والخواجة أنطوان يفقد زوجه، وطفل إيليا، ويفقد منجمه أيضاً.

بحفافيره، أم ينتسب إلى الموروث الشعري العربي في العصر الجاهلي، المتمثل بالورع الخاص بذكر الأمكنة بأسمائها، لاستشارة المزيد من الوجد والشجي، والتلذذ باستعراض مساح العيش الحميمي مع أهل والأحباب، وما يدفع النظر باتجاه العصر الجاهلي وصحرائه ورود عبارة «واد غير ذى زرع» القرآنية الدالة على موقع مكة وبיתהا الحرام، في الحديث عن جبل الدهيب وفراعيه الهاليتين^(٣٦).

إن اختتام تعدد الأمكنة التي يراها الصقر في طيرانه الخلقى بوادي الجمال، واختتام الحديث عن وادي الجمال بموت بعض إناث الإبل من عنف الجماع، يفتح المشهد على آفاق جديدة يفتح باتجاهها كامل العمل الروائي. فكما وشت حركة الصقر الحلزونية الأفقية، التي تسبق الحركة العمودية الانقضاضية، بالسمات العامة لمجمل السيرورات التالية في الرواية، وشى انفتاح وادي الجمال على آفاقه الخاصة، بمجمل الآفاق التي أراد الكاتب أن يفتح باتجاهها عمله الفني بمشاهد المختلفة.

الوادي، بمفهومه الجغرافي، مهما امتد، ومهما ضاق، فإن بقاءه وادياً - بالمفهوم الجغرافي أيضاً - يستلزم انفتاحه على الرحابة، أياً كان شكل تجسيدها الجغرافي (بحر، أو صحراء، أو سهل)، وللتدليل على امتداد الآفاق وتاليها، واستعصائها على مفهوم النهاية والتلاشي، ولجعلها أيضاً أقدر على تحريض متأملها، ودفعه إلى التطلع صوب ما يليها، جسدها الكاتب عبر الرحابة التي يقضى إليها الاتجاه القسري، المرسوم بقسرية اتجاه الوادي، فيصبح الوصول إلى الصحراء الرحبة، أو البحر الرحب، أو السهل الرحب، نوعاً من أنواع الخروج من مأزق. ويقدر ما تشدد قتامة المشهد المأزقي (المؤت الجماعي واكتظاظ الوادي بمخلفاته) تشدد الحاجة للبحث عن نقطة الخروج، فيكتسب المكان الرحب بمجمل المدلولات التي تشيعها فكرة الرحابة،

أجل استمرارية العلاقة التفاعلية بين الخاص والعالم لا يغيب العام الواسع هنا، برغم اتجاه الحركة المطردة باتجاه الداخل الأكثر ضيقاً وتخصيصاً فيتمثل الفتاء في مطلع المشهد التالي حيث «يتقوس باطن الدهيب وتنحدر قمته إلى السفح»^(٣٧)، ويمثل الفضاء الأكثر ابتعاداً واتساعاً حيث يفتح سقف النفق المنحوت باتجاهه.

وتتابع المشهد المكاني متطلعين إليه من الأعلى أيضاً، ويحدقتي الصقر أيضاً، بغية تحديد موقع جبل الدهيب في خريطة الصحراء الشاملة، عبر السرد المتسلسل في تتابع رحلة الصقر من «جبل شلاين، وجبل الأبرق، وعبر القسم المتألفة ببياض الريش في جبال زرقة النعام... إلى ولهمة الجث في وادي الجمال حيث نموت أنثىات الإبل أحياناً من عنف الجماع»^(٣٨).

قد لا يعني تعداد الأمكنة بأسمائها، في هذه المشاهد، غير التلذذ على اتساع الرقعة التي يتمنى إليها جبل الدهيب، وذلك استكمالاً لفأئية المعرفة، إذ لا يوجد بين أسماء هذه الأعلام ما تمتلك ألفاظ حروفه دلالة خاصة، كلفظة «الدهيب» التي تصبح «الريه» بمجرد نزع حرف الدال، ويدخول حرف الدال على لفظة «الريه» تنزاح الدلالة عن مجرد اقتصارها على مدلول محدد «الريه» وتدفعه باتجاهات تبدو متبعثرة بسبب تجاور حرفي الدال والراء، وتلغف الحواس باتجاه الأعماق الصامتة، وقابليتها لاحتواء الدوى الباطني العميق باعتماد صوت إيليا وسيلة للغوص طويلاً صوب الداخل البعيد، قبل انغلاق اللفظة بحرف الباء الذي يشكل نطقه مجهوراً انفجاراً صوتياً مكتوماً، بينما لا تكتسب الأسماء الأخرى يمثل هذه الدلالات سواء في الشاهد السابق أو سواء.

لا أدري إن كان ذكر أسماء الأمكنة الصحراوية بكثرة يقتصر على مجرد الإيهام بالواقع ومحاولة نقله

وهو أيضاً من الكائنات الحية الضخمة على سطح الكرة الأرضية - مجسداً رئيساً لفكرة الموت، في هذه الرواية القصيرة نسبياً (٢٨)، ولم يكتف بجعل واحد، وإنما حشد مجموعة كبيرة في وادٍ واحد لشحن الجو بما يمكن شحه من مظاهر الخوف والاستيحاش.

لا أميل إلى الاستمرار في المقابلة بين الروايتين (فساد الأمكنة) و(موبى ديك)، فالصحراء بجذريها الجغرافي والثقافي هي مكاننا الخاص، ومسرحنا الخاص، للكثير من الأحداث الواقعية التاريخية، والتخيلية الفنية، بينما تقع المحيطات الهائلة، واستكشافاتها، ومهنة التحويت (صيد الحيتان) التي نشأت عبرها، على هامش حركة المشاقفة مع الغرب منذ بدايات القرن، وقد تكرر مشهد الجمال الميتة في الرواية، بغية التنوع المشهدى من جانب والتنوع في إيحائها المختلفة، من جانب آخر، فنظل على الموت المتجسد في الجمال مرة أخرى بمعنى نيكولا (الأوروبي الغريب) :

«يعرف أن الموت قديم، وأنه فاجأ الجمال وهو يمشى فتهالك على نفسه. وأحياناً يجد نيكولا أن الجمجمة مشرّبة تحملها عظام العنق بوضوح فيعرف أن الجمال قد مات وهو جالس يتأمل هذه الصحراء في عظمة» (٢٩).

فالمصقر في مشهد الوادى يرى الجثث وليمة، ونيكولا يستأثر من هذا المشهد بالمعرفة التي يحرص على اكتسابها بالآخرى (سرقته) من «بحر التجوال» (٣٠)، ويستأثر أيضاً بعظمة التأمل أو تأمل العظمة الطاغية المنتشرة في المكان، بينما تتعامل قبائل الصحراء مع الموت بمنطق تعاملها مع عادة صحرائية : «كان حزنهم جميعاً متواضعاً لأن الموت في الصحراء عادة» (٣١).

وهناك ثانياً : مشنوية الحياة والموت، والعلاقة الاشتراكية بين موت الجمال وحياة الصقور. الموت هنا

برغم ما تتضمنه الأماكن اللامتناهية في الرحابة (البحر والصحراء) من قدرة لامتناهية على ابتلاع الحيوانات، كالضياء في الصحراء، أو الفرق في البحر.

إن ازدحام العبارة «موت أنثيث الإبل من عنف الجماع» بعدد كبير من المشاهد والدلالات والمناخات يجعلنى أميل إلى شيء من التفصيل في تفرغ العبارة من أبرز محمولاتها، محاولاً تجنب المشهد المائل فيها، مايمكن أن يثقله بكافة العناصر الافتعالية، ومحاولاً أيضاً البقاء، قدر الإمكان، في المحمولات الأكثر التصاقاً :

فهناك أولاً : هذا المشهد الجائزى الوحشى، الذى يبعث القشعريرة والرعب والوحشة في النفس البشرية، عبر زخم الوادى الصحراوى بجثث الجمال العملاقة، فما أبشع الموت وما أظفر رهبته حين يمثل متجسداً عبر كائنات ضخمة، وخصوصاً إذا كانت هذه الكائنات غير إنسانية، لا شك في أن الموت المتجسد في البشر هو الأكثر إثارة للمشاعر القابلة للاستشارة بالموت، ولكن حين يتعلق الأمر بتقديم لوحة مشهدية، لموت شامل كثيف، قابل للإبصار والتأمل، فإن تجسيده يصبح أجدى عندما يتم عبر كائنات حية ضخمة، فهناك فرق كبير دون شك بين موت آلاف الذبابات والحشرات والأسماك الصغيرة، وموت كائنات أكثر ضخامة كالأفاعي والذئاب على سبيل المثال، وهناك فرق أيضاً بين موت آلاف الذئاب وموت أعداد من القبيلة أو الجمال أو الخيول، لقد سبق لهرمان ميلغل أن جسد الموت بأحد الحيتان الضخمة، في راعته (موبى ديك)، فالجوت هو الكائن الحى الأضخم على سطح الكرة الأرضية براً وبحراً، وقد أطلق على الجوت الميت عبارة «ذلك الكتلّة الهائلة الطاغية من الموت» (٣٢)، بعد أن جعل التقاء محيطين هائلين (الأطلسي والهندي) مسرحاً لا متناهياً في الرحابة والانساع لاحواء حوته المجسد لفكرة الموت. وفي (فساد الأمكنة) اختار صبرى موسى الصحراء «اللامتناهية في الرحابة» للغاية ذاتها، واختار الجمال -

الموت إلى درجة الالتصاق به، والاكتظاظ بهاجس الفناء الدائم، فلا يجد أمامه سوى التناسل وسيلة وحيدة للتشبث بمتعة حارة مستفيضة، يحاول أن يودعها كل حياته، لأنه قد يودع إثرها الحياة، فيرد على موته المتجمل بإلقاء حفنة من بذوره في الاتجاه المعاكس للموت، ويمقدار ما يكون الموت مثلاً وقاسياً. يكون الرد عليه بضده (الجماع لزرع بذور الحياة) عتياً وقاسياً أيضاً، وقد نسب الروائي فعل الجماع القاتل للإبل لجملة أسباب، منها التلازم بين الجمال والصحراء، واحتلال الجمال المكانة الأبرز بين حيوانات الصحراء قاطبة، والحقيقة البيولوجية المعروفة عن عنف الجماع بين الجمال وإناته (لقد أشار أيمتاتوف إلى هذا الموضوع بجملة من المشاهد والصور المتلاحقة في روايته «وبطول اليوم أكثر من قرن»^(٤٦)). ومن أجل حقن المشهد الصحراوي، وإثارة بتناصر تغريب عجائية إضافية، وربما كان الأهم من كل هذا، قدرة المشهد السابق على الاختزال التجسدي لفكرة التناسل لدى الكائنات الحية كافة، فلو تمثل المشهد التناسلي السابق بواسطة أفعال بشرية لكان قد افتقد خاصيتي الشمول والعمق، وكان قد خضع أيضاً لقابلية القراءة الواحدة، وخضع أيضاً لاعتباره تصويراً مفرداً لواقعة مفردة.

كانت الصحراء العربية، باتساعها الجغرافي وعمقها الزمني التاريخي، مسرحاً لعدد كبير من قصص العشق التراثية التي بلغت حدوداً متطرفة في الوله الذي بلغ أحياناً كثيرة حدود الحرمان التفجعي، والثرات الشعرى العربى غنى بأمثلة كثيرة التداول والشيوخ إلى يومنا هذا، وإلى درجة إغفاتها من الإشارة إليها بأسمائها، وفي الصحراء أيضاً تكثر حالات «الموت عشقاً» أى ذبح المرأة، وأحياناً ذبح الرجل، بسبب اجتراح الممارسة الجنسية «غير الرسمية» وربما كانت الصحراء «العربية تحديداً» للمنطلق الأول لاعتماد الذبح بمعناه الحرفي عقوبة لهذه الممارسة، والانسحاق وراء مناقشة الفكرة يخرج البحث عن موضوعه.

نهاية جنس الجمال، وبداية جنس الصقور، ولا حاجة للمزيد من التوضيح، فما أكثر ما تنبثق الحياة من الموت، وما أكثر ما تستلزم حياة بعض الحيوانات موت حيوات أخرى، فذلك شرط لا بد منه لانبثاقها واستمرارها، وخاصة إذا كانت الصحراء المجردة لهذا الموت الشامل مسرحاً لولادة هذه الحيوانات وانقراض سواها.

وهناك ثالثاً: ذلك التجاور المرتد إلى كثير من الثقافات البدائية، بين استمرار الحياة والتناسل من جانب والتجاور بين التناسل والموت من جانب آخر. الحياة البيولوجية الدنيا تزخر بأمثلة كثيرة على مثل هذا التجاور الالتصاقى، كموت ذكر فراشة الحرير بعد تلقيح أنثاه، وصوت الأنثى بعد وضع بيضها مباشرة أيضاً، وقيام عاملات النحل بقتل جميع ذكور خلية النحل بمجرد أن يفلح أحد الذكور فى تلقيح الملكة. وهناك أيضاً رحلة آلاف الأميال التى يقوم بها سمك السلمون محمقاً بالآلاف المخاطر، للعودة إلى موطنه لجرد التناسل والموت. ومنذ فجر الثقافة الإنسانية الأولى، عايش الإنسان هاجس الموت، وقلقه الأزل، وبحث عن عشب الخلود (جلجامش مثلاً)، ولم يجد إلا التناسل سبيلاً للخلود ومقاومة الموت^(٤٧).

إن موت إناث الإبل الناجم عن عنف الجماع لا يكتفى بتقرير واقع بيولوجى، تعيشه ذكور الإبل فى ذروة هياجها الشبقى، بل يتعداه إلى ما يكتسبه الفعل التناسلى فى الصحراء من وحشية وعنف يبلغ حد الموت. إن الموات الشامل فى الإطارين الواسعين لاحتضان الحياة (الصحراء والسماء)، «الرمال الباهتة الصفر، والسماء الباهتة الزرقاء»^(٤٨). وإفسراغ هذين الإطارين من الموجودات الدالة على الحياة، فالبيوت الصحراوية ملفقة واهية من الصعب عليه أن يتصور «حياة بشرية تدب فى داخلها»^(٤٩)، والسماء أيضاً فارغة، فحتى «الصقور نفسها تمتنع عن الطيران والشمس فى كبد السماء»^(٥٠). إن كل هذا الموات يجعل الإنسان قريباً من

أحمال الجسد الداخلية ولم يشعر أبداً بحاجة إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحريته»^(٤٨).

لقد تعدد الكاتب أن يقطع سياق حديثه عن نيكولا بعبارة اعتراضية منسوبة، ولم يحطها بخطين اعتراضيين صغيرين (- - - - -) للصلة الوثيقة بين مضمونها، وسيرورة الحالة التصوفية التي انتابت نيكولا في الصحراء فجاءت للتفسير من جانب أول، وأدت وظيفة بلاغية، بإشارتها إلى تلك الطاقة الروحية الهائلة التي امتلكها نيكولا بمساعدة عامل المكان من جانب ثان، ونسبته إلى مجموعة بشرية معروفة، ذات تحقق واقعي تاريخي من جانب ثالث. ونيكولا الذي كيف بدنه وفق قوانين الصحراء لم يكن وحيداً في هذا الموقع، فبنو الصحراء «يدربون أجسادهم جيلاً بعد جيل على التلاؤم مع النظام الضاري الذي تفرضه الصحراء على من يختارها مكاناً لحياه»^(٤٩).

ومن أجل أن يستكمل صبرى موسى رسم الملامح المتبقية لمظاهر التكاثر التناسلي، والإخصاب بمعانيه الأخرى، يتحدث عن نيات الصحراء العزيز الشحيح^(٥٠)، ويرسم مشهداً جميلاً مفصلاً بطقوس التعبد البدائي، وينتسب إلى شكل من أشكال الاحتفالات الموعلة في القدم حين كان البدائيون يقدمون الأضاحي البشرية، وينثرون أشلاءها بين الكروم، ويصبغون بدمائها أوراق نباتاتهم التي كانت تصنع لهم ما يمكن أن يسمى «أمتهم الغدائي» لإخصابها، وضمان عطاء مواسمها التالية. وفي هذه الصحراء نجد:

«نساء البدو المحجبات من الرأس إلى القدم، يطفن بالأشجار المتوحدة بين هذه الجبال فيكرمنها، ويقدمن لها نذور التقديس ويعلقن في أغصانها المسامير والخرز، ويزينها بحبوب البقول وأباريق الزيت والنقود القديمة»^(٥١).

لذلك، لا بد من العودة إلى صحراء صبرى موسى التي جعل شاطئها المظلل على البحر الأحمر مسرحاً مارس فيه القادمون من القاهرة بصحبة الملك طقساً تعمرها من المضاجعة الجماعية، إذ أقبل كل رجل على أقرب امرأة إليه وألقاها على الرمال بعد أن كانوا قد أجبروا - بمباركة الملك - عبد ربه كريشاب، الصياد المعجوز المسكين على ممارسة الجنس مع حيوان برمائي كربه المنظر يسمونه في تلك المنطقة من الصحراء «عروس البحر»، بتعبير صبرى موسى: «بذرة الفجعية الأولى تولد في بطن المكان»^(٥٢). وكان المشهد الجنسي في تعمره شبيهاً ببعض المشاهد السينمائية المبتذلة في بعض أفلام الجنس الرخيص، وكان في وحشيته، وبدائيته وعمره، أمام فكرته الجهرية شبيهاً بمشهد إنث الإبل الميتة من عنف الجماع.

والمكان الصحراوي لم يوظفه صبرى موسى لاستشارة الشهوات الشبقية المجنونة، وإطلاقها حتى حدودها القصوى فحسب، لقد استخدمه أيضاً لوظيفة معاكسة، استخدمه لقتل هذه الشهوات بديناً ونفسياً، فكما يستطيع المكان الصحراوي تفجير الشهوات وتأجيلها، فإنه يستطيع أيضاً قتلها ودفنها، وباستخدام قدرة المكان على خلق الحالتين المتناقضتين، وتخريكهما وتخريضهما إلى مطلقتهما القصوى (الموت من عنف الجماع، وكبت الشهوة إلى درجة إماتها). استطاع الكاتب أن يث في المكان دينامية داخلية ذاتية، قادرة على اختزال الفاعلية العاقلة المنسوبة للبشر وتميمتها عبر توزيعها إلى مثمراتها الضدية:

«عاش نيكولا تلك السنوات في الصحراء لم يرتجف جسده خلالها بشهوة الجنس.. ما أعقل أن يختار الرهبان في جبال تلك الصحراء صوامع عبادتهم... فلقد ساعده سكوتها الصوفي المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفف الثقالي من

تقنيات رسم المكان:

تختصر رحلة نيكولا «بطل الرواية»، من موطنه الأصلي في روسيا إلى جبل الدريهب، مجمل عناصر التوصيف الجغرافي لقضاء الرواية. لقد أراد صبري موسى لروايته المكانية هذه أن تنفتح على العالم، رغم اتجاه مساراتها نحو الدواخل الأكثر تحديداً وضيقاً بالمعنيين المكاني والإنساني، والدليل تجسد في سعي الكاتب المستمر إلى حشد عدد كبير من الفضاءات لاحتضان أحداث روايته. والصحراء، رغم اتساعها الهائل، لم يشأ لها الكاتب أن تستأثر بكامل فضاء هذه الرواية المكانية فنسب ولادة نيكولا إلى روسيا (٥٤)، وجعله يطوف بأوروبا، وحول البحر المتوسط قبل أن يأتي إلى مصر وصحرائها الشرقية^(٥٥). إن مركزة الأحداث حول نيكولا (الأوروبي الشرقي الغريب) تشكل أرضية صالحة لنمو جملة من التساؤلات، تشكل الإجابة عنها عنصراً رئيساً من العناصر التي أعطت الرواية جمالها، وبراعتها التقنية، وأهميتها الخاصة، باعتبارها رواية مكانية جديدة أولاً، ورواية إنسانية عميقة ملأى بالقيم والشخصيات والمواقف الفكرية - الجمالية من العالم والإنسان ثانياً.

هذه التساؤلات يمكن مركزتها حول اختيار نيكولا الغريب عن المكان، ليمكس أبعاد المكان المراتبة والباطنية، وتفصيله، وجملة الفضاءات والمناخات التي ينشرها. وصياغة أكثر تحديداً، لماذا اختار الكاتب بطلاً غريباً للعيش في غير موطنه، ولم يقع الاختيار على بطل منتهم منذ مولده إلى صلب المكان، وأقدر على كشف خيابه وعكس روحه؟ في النقط التالية سأحاول تقديم ما يمكن أن يفسر هذا الاختيار:

١- فية الإدهاش، أو إدهاشية الفن:

منذ البداية، وقبل الدخول في عالم الرواية، يضعنا الكاتب أمام مكان مدهش (لقد أدهشه أولاً نكتب

فمنظر النساء بلباسهن المحجب (يكسر الجيم) يترد بالموضوع إلى زمن موغل في القدم، تتراءى نساءه بهيئات شبيهة، أو حلمية كابوسية، وطوافهن بالأشجار المتوحدة، يضيق مسار حركتهن اللولبية، التي أشرت إلى مثيلاتها في مطلع الدراسة، ويوحى بأن رحلتهم التطويقية قد ابتدأت منذ أزمنة سحيقة، وأن سيرها باتجاه المستقبل لا يغير طبيعتها الدورية، ولا يشكل مثلها في تلك البرهة الروائية أكثر من إطلالة عابرة على رحلة أزلية في مكان أزلي، والطواف والتكريم، وندور التقديس وأباريق الزيت، تعطى الطقس سمته التعبدية البدائية، وتعلق حبوب البقول يعنى الاحتفاء بفكرة البذرة إلى درجة التقديس، ووقف تكريم الأشجار، وتقديم النذور لإخصابها على النساء، وعلى النساء المحجبات تحديداً، يلقى على الجذر الجنسي للطقس غلالة ثقافية تاريخية واضحة، وتأكيد قيام الغلالة بحجب الأماكن البؤرية للاستشارة الجنسية الجنسية، لا يعنى اتعالم المحجوب ومواته، إنما يؤكد وجوده، بل وجوده المتأجج بطريقة فذة. والغلالة مادية متجسدة في «الحجاب» وثقافية اجتماعية تبرز في تحرير الطقس البدائي الصريح وتلطيفه، والسمو به إلى آفاق التصعيد التجريدي والتميز كاستبدال القربان البشري بالخروف في قصة إبراهيم الخليل. ومن المرجح بالنسبة للشاهد السابق، أن يكون دور النساء في ممارسة الطقس التعبدى للأشجار منحدرًا أساساً من دورهن في كهانة المعبود القديمة، وقياسهن آنذاك بأشكال مختلفة من الممارسة الجنسية المقدسة، ضمن ما يدعى بالبقاء المقدس^(٥٦). مع ملاحظة أن خلو الحياة الصحراوية المصرية من نساء محجبات يمارسن الطقس المذكور، أو عدم الخلو، لا يقلل من أهمية الصلة بين الطقس المشار إليه في الرواية والطقس القديم، فالذي يعنينا هو الواقع التخيلي الذي يعقد صلاته عبر أنماط التواشجات الثقافية المختلفة أكثر مما يفعل ذلك عبر الوقائع والحياة، «فالشكل الأدبي لا يمكن أن يأتي من الحياة فهو يأتي فقط من التراث الأدبي»^(٥٧).

مكان الانطلاق ومكان الاحتمال ، بسبب قدرة المكان الأوسع (العالم) على ابتلاع الأصغر (المكان الصحراوي) وبسبب عجز المرحّل عجزاً موضوعياً عن إحداث تغيير ذي شأن في الأمكنة التي يرتحل إليها، وخصوصاً إذا كانت تنتمي إلى حضارة أكثر تقدماً، فقد عجز «مصطفى سعيد» في (موسم الهجرة إلى الشمال) عن إحداث أي تغيير في أمكنته الأوروبية، باستثناء غرفته الخاصة التي سماها في الرواية «وكرّاً للأكاذيب»^(٥٨)، واضطر إلى القيام برحلة أخرى معاكسة، من أوروبا إلى قريته في السودان، من العالم الخارجي إلى الصحراء السودانية التي يخترقها نهر النيل ، وكان قدومه بمثابة نقاط كثيرة، لقدم أي أوروبي آخر متم لحضارته الأوروبية^(٥٩)، وفي تلك القرية الصغيرة على ضفاف النيل استطاع أن يحدث تغييراً تفاعلياً حقيقياً بين القرية والعالم المتقدم (أنشأ جمعية، ونظم عمليات الري)^(٦٠). بينما استطاع نيكولا (الفردى بمكان كثيرة) عبر رحلته من الخارج (أوروبا) إلى الداخل (الصحراء المصرية) أن يحدث تغييراً تفاعلياً ساطعاً في المكان (لقب باطن الدهيب)، واستخراج الذهب من جبل السكرى، وأنشأ في تلك الصحراء مدينة حقيقية كان ينو أن تكون «مدينة تليق بملك حقيقي»^(٦١)، و«فتح في الصحراء منجماً ، كان مهملاً ومهجوراً ، وأقام حول النجم مدينة سكنية من الخشب مجهزة بنظام يكفل انتظام العمل ونموه وأقام للمدينة ميناء على البحر يرفع عنها سحابة العزلة وفكرتها»^(٦٢).

٣- إعطاء المكان دوره البؤري بارتحال الغريب إليه:

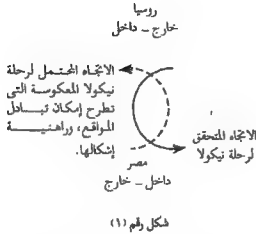
فالمكان عاجز عن تحقيق البؤرية حيال العالم، حين يظل مجرد مرتع لأبنائه، لكنه يصبح مركزاً حين يصبح قبلة المرحّلين إليه من الأمكنة البعيدة، أيأ كان سبب الاحتمال وأياً كان هدفه، فقد سبق نيكولا إلى المكان أشخاص كثيرون «غريبون حمر الوجوه وخواجات جاءوا

روايته» ، وبصحبة بطل «كانت فاجعته في كثرة اندهاش»^(٦٣)، وقدم رواية «مدهشة» تدعو قراءها للانضمام إلى أجواء الاندهاش. وفي هذا الإطار يفقد المكان قدرته على إدهاش أبنائه الأصليين، إن أشد الأماكن غربة وإدهاشاً للغريباء، لا تدشش أبنائها غالباً، وإنما يتعاملون معها بطبيعية مطلقة، كما يتعامل جميع البشر في كل زمان ومكان مع مواطنهم الطبيعية الأولى، ولذلك لا بد من تقديم المكان القابل للإدهاش بعيون غريبة قابلة للاندهاش.

الصحراء مكان مدشش دون شك، وهي مدهشة حتى لأبنائها في بعض الأحيان، فكيف يكون الأمر مع أوروبي غريب مرهف الإحساس، مفجوع بكثرة الاندهاش: «ذلك الخواجة الجليلد يتأرجح فوق الجمل مبهوراً كقطعل وهو يلاقي الصحراء لأول مرة»^(٦٤).

٢- إخراج المكان من عزله وربطه بالعالم:

لقد جاء نيكولا إلى الصحراء، محملاً بالعالم، الذي خبره وطاف فيه، وسرق منه المعرفة، وبذلك تخلق العالم حول الصحراء، ليس من أجل أن يخلقها، وإنما من أجل أن تكون بؤرة «المكانية الإدهاشية»، فتبادل العالم والصحراء علاقة الانتساب والاحتواء (الصحراء انتسبت والعالم احتوى) وعلاقة الدوران بالنواة (العالم يدور والصحراء نواة). برغم اتساع الفياض والأماكن الصحراوية الفارغة التي تشكل طبيعتها عامل عزل جغرافي بيئي طبيعي، وبشرى ثقافي، فإن مجيء نيكولا من بيئة طبيعية وحضارية أخرى ، وثقافة أخرى، كسر حواجز العزلة المضروبة حول المكان، بينما لو ارتحل ابن الصحراء إلى الخارج، لما استطاعت رحلته أن تكسر عزلة المكان الصحراوي. فالمزول في هذه الحالة يظل معزولاً، حتى لو نزح عنه بعض أبنائه أو معظمهم، بالإضافة إلى عجز الفرد المرحّل عن إحداث التفاعل الشامل بين



وكذلك، كان لابد من شحن نيكولا بجنون الارتمال، ومقادير كبيرة من النمو الروحي، والسمق الثقافي المصطبغ بمقادير كبيرة أيضاً من الإشكالية واللايقين، فنيكولا مهاجر روسي، لم تكن طبيعته المعتقدية مع الثورة الاشتراكية في روسيا سبباً وحيداً لهجرته، لقد قدمه الكاتب على أنه مسكون بهاجس الارتمال إلى درجة الهوس، فلم تستطع روابط الأسرة أن تشده إلى أي مكان سابق: «كانت خطابات أخويه قد فقدت طريقها إليه فلم تمد تستطيع متابعتها في تلك الهجرة الدائمة»^(٦٥)، ورغم جميع الجهود التي بذلتها زوجته في إيطاليا لإقامته قريبا، فقد واصل الارتمال دون أن يتمكن دفء الأسرة الصغيرة (الزوجة والطفلة) من اجتذابه إليه: «قالت له القوقازية: سأكررك يا نيكولا وأسمرك في الأرض بهذا التكرار.. ولن أجعلك قادراً على هذا التحليق المستمر من مكان إلى مكان»^(٦٦). لقد جازوت محاولات زوجته القوقازية وإيليا الكبرى الحدود الطبيعية للزوجة الراغبة في استمرار التصاقها بزوجها، جسدياً ونفسياً واجتماعياً، إلى درجة أنها اعتبرت نيكولا ومنعه عن الارتمال قضيةها الخاصة التي امتلأت بها إلى درجة الهوس بتكرار نيكولا وإعادة صياغته من جديد. لكن نيكولا في علاقاته مع اللواتي أحبنه، وأبرزهن القوقازية، كان:

من وراء البحر الكبير المالح»^(٦٧). وحتى لا يكون قدوم نيكولا قدوماً فردياً بحثاً، يقطع عن المكان سبل استمرارية اتصاله بالخارج، وينزع عنه خاصيته البيئية، جعله يأتي مسبقاً بأنواع مختلفة من القادمين، تضافرت أمواج قدومهم لتفريق المكان من أجل أن يصير مركزاً، فقد:

«دخلت الصحراء قافلة تضم عدداً من الخواجات والبيكات والمهندسين، تحفها كوكبة من هجانة سلاح الحدود مسلحة بالبنادق والسياط ...

.. ثم ذهبوا جميعاً عن الصحراء، وغابوا حولاً آخر جاءت بعده قافلة ثانية محملة بالمعدات وبدأت تنقب داخل هذه الجبال كأنها تبحث عن كنز» .

٣- الحفاظ على مسارات الرواية باتجاه البواطن:

الارتمال الدائم في الرواية باتجاه المناطق الأكثر عمقاً وإظلاماً في المستويين المكاني (أعماق الصحراء وأعماق الدهرج) والإنساني (أعماق الشخصيات الرئيسية والثانوية في الرواية) من أبرز ما أعطى الرواية خصوصيتها، وأفعمها بالعمق والجمال والسبيل إلى تحقيق هذا الارتمال وشحنه بالعمق والإدهاش، واستمرار رغبة التحقيق والكشف الذي سيكون معلوماً إذا حاولته شخصية ذات انفعال مسطح بالأشياء والمكان، فكان لابد من استقدام نيكولا من روسيا، ليمركز مسارات الارتمال كافة حول ارتحاله من الخارج إلى الداخل. وهنا لابد من الإشارة إلى إشكالية مفهوم الداخل والخارج بين روسيا ومصر، وجواز تبادل المواقع، فمصر - الداخل هي خارج بالنسبة لروسيا ونيكولا المهاجر منها، لكنها تصبح داخلياً حين يقطع نيكولا سبل انفصاله عنها، وتصبح أكثر تعيناً عندما تصبح داخلياً وراثياً، ويمكن توضيح العلاقة بين مصر الداخل - الخارج وروسيا الخارج - الداخل وجواز تبادل المواقع بالترسيمة التالية:

آلاف السنين: «كانت الجبال منطوية على أسرارها والصحراء غامضة مغلقة على سكانها من قبائل البجاة»^(٧٢)، فجاءت رحلة نيكولا الذي عجزت الأمكنة الأخرى عن استيعابه ودفعه إلى الاستقرار، ليسقط الانطواء، وفتح المغلق واستجلاء الغموض، وما كان لها أن تفعل ذلك، لولم تنطلق من مكان بعيد، كان يغور بنزاعات إيديولوجية ومعتقدية عنيفة، (الثورة الاشتراكية فى روسيا)، ولو لم تتم عبر شخصية مفعمة بالحساسية والغنى الروحي، المترافق بقلق الانتماء، وإشكالية اليقين .

٥ - حشد الأمكنة:

من الصعب تكريس رواية مكانية لتقويم مكان واحد، ومن الصعب أيضاً أن يكتسب المكان فرادته، وخصوصيته، ما لم تنطلق إليه من أمكنة أخرى، وقد استطاع الكاتب فعل ذلك باستقدام نيكولا من روسيا، فاستقدمه من روسيا المضطربة بأحداث ثورتها جعله يطوف بكل أوروبا، وأوروبا في بدايات القرن العشرين كانت لا تزال مركزاً بؤرياً للحضارة المعاصرة ثقافياً واقتصادياً وعسكرياً وسياسياً، العالم الجديد بمعناه السياسى الماصر (الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي) كان لا يزال على الهامش، ووقوفه بإيطاليا، مكنه من الإطلالة على حوض البحر الأبيض المتوسط، ومجيئه إلى مصر، وإلى جنوب شرق صحرائها الشرقية، مركزه فى مكان يلتقى فيه العالمان الآسيوى والأفريقى، بالمعنيين الجغرافى المكانى، والثقافى الحضارى. إن رحلة نيكولا ترسم مساراً حلزونياً مخروطياً، يعضى من الخارج إلى الداخل، ومن السطح إلى العمق، ويمكن تمثيله بالشكل رقم (٢).

ولم يكن حشد الأمكنة فى الرواية حشداً توصيفياً تجاورياً، يكفى بالوصف وتقديم المعرفة المباشرة المسطحة، لقد تضافر احتشاد الأمكنة لتكوين الشخصية الروائية لنيكولا، بعمقه الروحي، ورهافته وثقافته المتنوعة

«دائماً يحلم مع كل منهن بحب نادر وتفاهم يبلغ حد الكمال، لدرجة أن يكون بإمكانهما التحليق معاً فى سماء الأمكنة جميعاً، التحليق الدائم، وليس الانزواء فى برائن دفء مكان واحد وأمنه وراحته»^(٧٣).

فاستطاع نيكولا أن يفاخر دفء هذه البرائن لكنه غادر البرائن وحيداً لأن «جناحين أكثر حرية وانطلاقاً من أربعة أجنحة»^(٧٤). واستخدم البرائن للمكان، والأجنحة للارتحال، أعطى الارتحال شكل الهرب، بكل ما يحمله الهرب من محمولات نفسية متضاربة، كالخوف واحتمام الرغبة بالخلاص، والاندفاع العنيف صوب شطآن النجاة.

إن هذه المتابعة المنفصلة لنيكولا المسكون بهاجس الترحال، تخلق الأرضية المناسبة لاستنبات العناصر الإدهاشية فى المكان القادم، المكان - البؤرة، لقد عجزت أوروبا المحصورة، وإيطاليا الجميلة عن استيعابه مكانياً وروحياً، وعجزت زوجه عن أن تكرره وتستبقه شريكاً تقتسم معه حياتها الداخلية والخارجية فقد كان «جسده وروحه تخلق بعيداً متطلعة إلى أمكنة جديدة»^(٧٥). إن عجز الأمكنة عن استبقاء نيكولا، وقدرة الصحراء على فعل ذلك، يعطيها قيمتها البؤرية من حيث هى مكان اختارته مجموعة بشرية صغيرة متناقضة «لا استثمار وجودها»^(٧٦)، ويعطيها قيمتها الجمالية الإدهاشية باعتبارها مكاناً فنياً استطاع استقطاب أحداث الرواية وفضاءاتها ومناخاتها المختلفة.

واستقدم نيكولا المسكون بهاجس الارتحال الباحث عن تحرر «شبه كامل من المكان»^(٧٧) من أوروبا إلى الصحراء المغلقة، لم يكتف بإعطاء المكان الصحراوى قيمته البؤرية فقط، بل أعطى الرحلة سمتها الاستكشافية الاختراقية، ووجهها باتجاه البواطن الإنسانية والمكانية الأعمق فالأعمق، ومركز حولها بقية الاحتمالات والمسارات. لقد كانت الصحراء قبل نيكولا مغلقة لا يعرفها سوى أهلها الذين توارثوا العيش فيها منذ

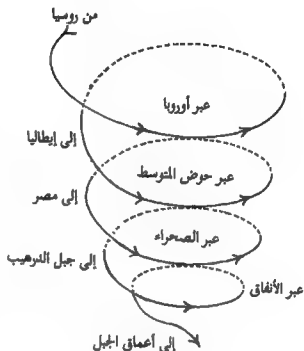
التنوع أن يعطى (موبى ديك) قابليتها المميزة لعدد كبير من القراءات والتفسيرات والتأويلات، يضيّق مجالنا الراهن عن استعراضها.

وفى (فساد الأمكنة) تم حشد الأمكنة لحشد التنوع البشرى (الدينى، الثقافى، القومى) ووضعه فى فراغ الصحراء الهائل، بغية زحمة وتحريكه، فتمثلت المسيحية الأرثوذكسية الأوروبية المتعرضة لاجتياحات الأفكار والإيديولوجيات الجديدة بنيكولا الروسى، شبه الهارب من التغيير الجديد، وتمثلت الكاثوليكية الغربية بماريو الإيطالية الباحث عن الثروة واقتناص فرص استثمار العالم الفقير، والمسيحية العربية - القبطية بالخواجة أنطون، وحضر الإسلام عبر الشيخ على، والبدو والإطار العام للرسم ببقية سكان المنطقة، وحضرت الطرق الصوفية الإسلامية بضرع الشاذلى وحجيج مردييه إليه (٧٤)، وحضرت بقايا الوثنية بجذ القبائل الصحراوية من خلال اسمه الغريب «كوكالوانكا» وسلوكه الغريب وطريقته فى التعبد (٧٥). ولم يغفل حشد الأمكنة عن حشد آخر للقوميات، فنيكولا روسى، وإيليا الكبرى قوقازية، وماريو إيطالى، والمصريون كثيرون والبدو كثيرون أيضاً، ولا يستطيع المصريون إغماض العين عن الأصل الألبانى للملك.

أبعاد المكان الصحراوى فى الرواية:

(١) البعد الجغرافى

لقد تحدد المكان باسمه وموقعه على الخريطة، تحديداً خرج عن صيغة التمييز العلمى البارد واتخذ فى بداية الرواية طابع القص الاستكشافى، الذى يحافظ على فنية الرواية وتقرير الحقائق العلمية والمعرفية فى آن، فيدعون الكاتب فى الصفحات الأولى من الرواية لمرافقة إحدى القوافل القادمة إلى الصحراء بقصد الاستطلاع ورسم الخرائط، عندما أحاطت ببعض البدو :



الشمولية والعميقة، واستطاع حشد الأمكنة أن يقدم حشداً موازياً للتنوع المذهبى والقومى. لقد احتشد البشر بهذاهمهم الكبرى لزخم القسم المائى من سطح الكرة الأرضية فى (موبى ديك)، ممثلين على ظهر «الباقوطة» تمثيلاً يكاد يكون متناسباً مع فعاليتهم الحضارية فى العصر المصطنع بوجهة نظر الكاتب بالتأكيد، فتمثلت المسيحية بطاقم الباخرة، وتشكل جذرها الثقافى التوراتى بإطلاق الأسماء اليهودية على الشخصيات المسيحية «أخاب، إرميا، إيليا» وتمثل التقاء المسيحية - اليهودية بالإسلام عبر اسم الراوى «إسماعيل» والتقاء الإسلام بالبوذية والمجوسية فى اسم «فيض الله» وجماعته من المحدثين، وتمثلت الوثنية وبقاياها التى أريد لها حصر التفاعل مع المسيحية باسم «كويكوج»، واتسمى الموجودون على ظهر «الباقوطة» إلى معظم بقاع الأرض الجغرافية (المسيحيون والتوراتيون إلى أوروبا وأمريكا، والمسلمون والمجوس والبوذيون إلى آسيا، والوثنيون لأفريقيا والنهايات الجنوبية للعالم الجديد) (٧٦)، فاستطاع هذا

جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن.. أرض لا يحكمها أهلها.. ينزح إليها كل راغب فينقب ويعثر، ويستخرج ترخيصاً للحفر، فيصبح مالكا لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها حتى الآن أحد»^(٨٠).

لا بد في مجال التعقيب المختصر على هذا الشاهد أن نلاحظ همود التوتر الفني في نصفه الثاني، وغياب التصوير البلاغي، والاكتفاء باستخدام عبارات صحافية باهتة جمالياً، وربما كان مضمونها العاكس لشراة المستثمر الأوروبي وتفكيره المستثار بأحلام الثروة^(٨١) يعطيها من الإثارة ما يعوضها عن افتقاد فنية التعبير.

٢- تحديد المنطقة الأقل اتساعاً بأسمائها الجغرافية. لقد أشرت إلى أن مسارات الرواية تتحرك في دوائر حلزونية مخروطية، وتضيق الدائرة باقترب المسار من بؤرته، وكلما ضاقت الدائرة كثرت التفاصيل، وتكاثفت المشاهد، فتزدحم الرواية بأسماء المناطق والجبال المحيطة بجبل الدريه «جبل شلاتين، جبل الأبرق، جبال زرقة النعام، وادي الجمال، جبال السكرى وحماطة، وأبو غصون، وسميكوكي، وجبل مصرار، وخليج بناس، وجبل علبة... إلخ»^(٨٢).

٣- الحديث عن جبل الدريه بشكله الهلالي، وقممه الخادعة المتزلجة، ذات الرؤوس المدببة الحادة كالإبر. وأشار الكاتب إلى ارتفاعه، ووقوعه على مقربة من رأس بناس على البحر الأحمر، وتحدث عن تكوين الجبل من صخور البازلت والجرانيت والأحجار الجيرية، والبحرية المتكلسة التي «تشكل وهاداً أحياناً وتللاً أحياناً»^(٨٣)، وتحدث طويلاً عن باطنه وأنفاقه المتوزعة في ثلاث طبقات، وتحدث عن غناه بخامة التلك ذات القوام الشمعى، وكيفية توزعها داخل الجبل في عروق^(٨٤)، وتحدث أيضاً عن الفروق الهائلة بين درجات الحرارة

وأخذت منهم بعضاً كأدلاء لها بين الجبال.. ثم مضت تقيس هذه الجبال وتقصصها وتسلطهم عن أسمائها وتسجل هذا كله في أوراقها على مدى حوله»^(٨٦).

وبشكل عام يمكن تسجيل تعامل الكاتب مع الأبعاد الجغرافية لمكانة الغنى وفق النقاط التسلسلية التالية:

١- تحديد إطاره الخارجى المحيط به، وذكر تخومه بصيغة فنية بعيدة عن أسلوب التقرير العلمى الجاف، فمكثته (مصر) يطل على البحرين الأحمر والأبيض المتوسط، ويقع في المجال الجغرافى الأفريقى البحت بين جزيرة العرب وليبيا، وحوض البحر المتوسط «مكان من الأرض معباً باليود، يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض»^(٨٧)، وشمس أفريقيا ظلت تشوى المهاجرين تحتها خمسة آلاف سنة، «إن خمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة.. كفيلا بأن تحرق جلدك وتصبغ بلون البن الغامق»^(٨٨). ولم ينظر الكاتب إلى جبل الدريه في جنوب شرق الصحراء المصرية الشرقية من جزيرة العرب شرقاً وليبيا غرباً فقط، لقد نظر إليه أيضاً من المجال الكونى الفسيح:

«يظهر فى شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفل المخبوف مطلاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشتري فى الغرب يتأرجح بعيداً فوق سماء ليبيا.. فيسبح عقل نيكولا فى الملكوت»^(٨٩).

ولا يخرج الوصف الجغرافى لمصر أيضاً عن هذا الإطار الفنى الجميل فىأى وصفها بلسان ماريو صديق نيكولا:

«وكان صديقه يلوح له بأرض عظيمة ذات تاريخ حافل، يشقها نهر النيل ويمتد بها إلى حافة البحر قادماً من صحارى هائلة، بها

لغف عام^(٩٢)، والشمس الصحراوية حين تكون في كبد السماء تمنع الصقور عن الطيران بسبب ضراوة حرارتها النارية القاطعة: «الشمس تصبغ الفناء أمام البيوت بضوئها الناري فيبدو التراب والرمل رماد احتراق صخور هذا الفناء بذلك الضوء الناري^(٩٣)»، وخرائط الصحراء تنطلي الجدران الخشبية في غرفة نيكولا^(٩٤)، ولا يكف نيكولا طوال وجوده في الدريه من الوقوف على الحواف الجهنمية^(٩٥) والإطلال على «بحر الرمال الساكن، فينقبض قلبه لسكونه الرمادي الموحش وتناهى إلى سمعه عواء الضباع^(٩٦)».

وفي ضياع نيكولا في الصحراء، أفرد الكاتب فقرة طويلة نسبياً للحديث عن السراب من حيث هو ظاهرة طبيعية في الصحراء، تزخر بعدد كبير من المحولات النفسية والبدنية، والكاپوسية، والحلمية، بالإضافة إلى أن القدرة الخاصة التي يملكها السراب على التخيلية الشديدة، وإلهام مشاهدته بحقيقته إلى درجة التصديق المميت، تجعله على صلة مشابهة مع الفن تقرب حد الاتحاد، في جعل المتعامل معه محصوراً ضمن نطاق محمولاته التخيلية، بما يكفي لاستلابه، فالسراب يخلق واقعاً وهمياً، يقسر مشاهدته على تصنيقه، والفن يخلق واقعاً تخييلياً، من مقاييس جودته قدرته على أسر المتعامل معه للقاء في أبعائه:

«في الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال .. وعندما أضمن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات، ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارقة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتحرك.

فحاول أن يكشف اللغز الذي تخويه هذه الظلال فيجعلها تبدو قبيحاً ومآذن ذات مرة.. ونافورات مرة أخرى بل وأخطر من هذا أن يجعل ذلك الذي يراها يصدقها^(٩٧).

نهاراً وليلاً، ففي النهار «تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهما.. والصخور السوداء تكون قادرة على طهي الخبز^(٩٨)»، وفي الليل «يتحول الحر اللافت إلى نسيم لافح ثم إلى برد لافح.... فيحضر نيكولا بطانية ويلتف بها ويقع مسنداً ظهره إلى صخور الدريه التي بدأت في التلج^(٩٩)»، وتحدث أيضاً عن فعل الحث في الجبال، وتحدث عن غناها بالثروات والمعادن، فقد استخرج من جوف السكري سبيكة من الذهب، وتحدث عن:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بمكانها في هذه الصحراء منذ وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها، فتتشكل وتتحوّل، وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن^(١٠٠)».

٤ - الإطالة على الصحراء من الدريه: لم يكف نيكولا عن الترحال بعد وصوله إلى الدريه، فانتهاه الرحلة الحلزونية إلى أحد الأعماق لم يعن في الراوية الشوق والانفلاق، بل كان الشوق محطة استراحة لبدء رحلة جديدة، فقد ترك السكري، ليبحث عن إيسا إثر اختفاء سبيكة الذهب^(١٠١)، وارتحل بصحبته على ظهور الجمال إلى جبل علبة^(١٠٢)، وسافر إلى القاهرة للقاء زوجه^(١٠٣)، وغادر الدريه آخر مرة ليضع رضيع ابنته على إحدى القمم طلعاً للضباع والذئاب، وفي هذه الارتجالات، من البؤرة وإليها، تم تصوير الصحراء تصويراً جمالياً، لم يغفل الحقائق الجغرافية، برغم عدم انطلاقه منها، وبرغم عدم إعطائها وزنها المعرفي الذي يمكن أن يقتحم النص ويثقله بما يقع خارج الفن، فقرص الشمس في الشروق الصحراوي يوحي لمشاهده بإمكان القبض عليه، ودروب الصحراء الفسيحة مفتوحة على الخطر طوال الوقت^(١٠٤)، ورمال الصحراء ملأى بحصى دقيق «من الاسبستوس وبلورات الرخام ذات الأمتة القاطعة والقواقع المهشمة من مليون

ابتداء من الأسماء الغريبة «كوكالوانكا، إيسا، كرشاب» ومروراً بامتحان المشي على الجمر، لتجريم المذنب أو تبرئة البريء^(١٠١)، ومناداة الضالعين عبر الصراخ بأسمائهم في الآبار للتأكد من موتهم أو بقائهم^(١٠٢)، والحج السنوي إلى ضريح الشاذلي، وقصد كوكالوانكا لإطلاعه على همومهم واستخارته فيما يفعلون، وانتهاء بطقس تكريم الأشجار المتوحدة.

والى جانب الحديث عما يهم البحث في «عجائبية القبائل» من عادات «عجائبية» يتحدث أيضاً عن عادات أخرى، يتقاسمها معظم سكان الصحارى، إن لم يكن كلهم، كإخضاع حياتهم لقانون صارم ودقيق، لكنه غير مكتوب يتوارثونه جيلاً بعد جيل^(١٠٣)، واتصالهم بالعالم الخارجى عبر القوافل، وكان حياتهم قوافل متتالية من الماضى السحيق إلى الآن:

«يمضون وقتهم هناك يرصدون الأفق عساهم يلمحون القافلة وهي تمود .. يكون الحرمان قد أضنانهم، والشوق إلى الأشياء القادمة من وراء عالمهم يحرك فضولهم حتى تجيء القافلة فيقيمون الأفراح داخل نفوسهم الشجاعة الصبورة ويطربون .. وتصبح الصحراء حضراً كاملاً إذا جاءت القافلة بالسجائر والمطور والبقول والحلاوة»^(١٠٤).

(ب) البعد التاريخي

تقل التعمينات التاريخية المساهمة في صنع مكان (فساد الأمكنة)، فالصحراء العربية، برغم ازدهارها بكمية كبيرة من التاريخ، وبسبب طبيعتها الجغرافية، وتركيبها الجيولوجي، تعجز عن الاحتفاظ بتوضعاته المادية المكانية، كالمدن الأثرية، ومخلفات الممارك والمدافن، وما شابه ذلك. لاشك في أننا نقع على مدن أثرية قديمة ما زالت قائمة حتى الآن، كتدمر وبقايا سد

٥ - الحياة الاجتماعية في الصحراء: قلما يعمد الفنان إلى إقبال عمله الفني بعناصر معرفية مباشرة بغية إبقاء عمله ضمن نطاق الفن، ومنعه من الانضواء تحت أنساق معرفية أخرى، ولكن العمل الفني أياً كان جنسه (تشكيل، موسيقى، شعر، رواية...) يشكل بطبيعته نمطاً معرفياً ما، ويتضمن جملة من المعارف الأخرى التي لا تنسب بالضرورة إلى النمط نفسه الذي ينتسب إليه. فما أكثر ما يتم اعتماد الفن - بتشكلاته وتفرعاته المختلفة عبر القرون - واحداً من المصادر الرئيسة لإنشاء علوم أخرى، كالتاريخ والجغرافيا والتاريخ الطبيعي، وعلم الاجتماع وغير ذلك... وأحياناً يبالغ الفنان في محاولة تنقية عمله من «الشوائب المعرفية» لتأكيد نسبته إلى «الفن الخالص» وقد:

«يقسم على أنه لم يسع إلى إعطائنا أية معارف، وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفية، حتى لو كان هو نفسه خاضعاً لانعكاس خواء داخلي قاتط»^(١٠٥).

(فساد الأمكنة) برغم ابتعادها عن أسلوب التفسير المعرفي، تكاد تكون موسوعة صغيرة عن الصحراء، إذا نظرنا إليها من زاوية «القيم المعرفية».

لا يطيل صبرى موسى حديثه عن أبناء القبائل الذين «ظلوا لاصقين بصخور هذه الجبال في إصرار يتكاثرون فيها وينقسمون إلى فروع وقبائل»^(١٠٦)، ولا يستطيع الاطمئنان إلى ما نسبته لهم من أصل ترقاوى يتحدرون منه، لتفسير جمال قسماتهم وروعة تناسقها، وما لون البن الغامق الذي يصبغهم سوى نتاج حتى «لخمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقية الحارة»^(١٠٧). والمهم أننا لسنا في معرض تقييم معلومات الكاتب عن الأصول العرقية لقبائل الصحراء، فمن الواضح أنه يضيغهم لملء مكانه الصحراوي بالزبد من عناصر الإنارة التي تسيّر بالمكان إلى وجهته العجائبية،

تاريخاً عريقاً في التعدين بواسطة الأفعى البيرونية المنسوبة لموسى^(١٠٧)، وهناك أيضاً أطلال:

«مدينة بارنيس الأثرية التي بناها القيصر بطليموس الزمار من ألفي سنة تخليداً لابنته ذات الأصل الوثني وأنقاض المدن القديمة في وادي شنشق ووادي سكيت والخريط عبر تلك الطرق القديمة التي كانت تقطعها جسيموش الفسارعة القديمة والأباطرة الرومان»^(١٠٨).

وهناك أخيراً هذه الأحداث المتلاحقة ، التي نستطيع الاحتفاظ بمصداقيتها المرجحة ، بالنسبة للفترة المتعلقة بالكتشافات المعاصرة في الصحراء ، وتاريخ قدوم أحد أشكال الاستعمار الحديث ، للتنقيب عن مكامن الثروات الباطنية واستخراجها ونهبها : «الذهب للأغراب ، ولأهل المكان ملء بطن أو بطنين»^(١٠٩).

وفي معرض الحديث عن التاريخ ، لابد من إثبات تحفظ يتعلق بالمحمولات الجهازية والثرمينة ، لما ذكره الكاتب من تحديدات تاريخية للفترات المرفقة في القدم ، فالهم أن نخدم التحديدات الرقمية فية العمل ، وأن تكون جزءاً من هيكلية العامة ، بغض النظر عن مطلقة الدقة والصواب ، آنخذأ في الحسينان ضرورة الاعتماد عن الافتراء على التاريخ ، والابتعاد عن تحميله مالا يحتمل .

(ج) البعدان الفيزيائي والهندسي:

قد يكون الحديث عن أبعاد هندسية وفيزيائية في الصحراء الشاسعة ضرباً من الترف الكتاني والإسهاب في تفاصيل وإيضاحات لا تختملها (فساد الأمكنة) ، غير أن هذه الدراسة تملك سببين لإثبات هذه الفقرة: الأول - استيفاء المكان لأبعاده استيفاء نظرياً وتطبيقياً ، والثاني - وجود تضمينات هتمسية وفيزيائية في رسم الأماكن ساهبت في إكساء المكان بعناصر تنويع جمالي إضافية.

مأرب ، لكن المساحة الشاسعة من الصحراء العربية في شبه الجزيرة العربية وفي الصحراء الكبرى تكاد تكون مقفرة من هذه المدن ، فضلاً عن أن تدمر ومدن اليمن تقع على تخوم الصحراء وفي أقاليم مناخية وجيولوجية وتضاريسية ، تخرج عن المفهوم الكامل للصحراء ، وتتسبب إلى البوادي ومناطق الجفاف ، فالصحراء هي المكان الأنسب لاندراس المدن وأماكن العيش القديم إلى درجة الأمحاء ، بسبب تكوينها الجيولوجي المناخي : «الرمال والرياح العنيفة» أولاً ، وبسبب من هجرة السكان الدائمة عنها ثانياً ، فبناء المدن على كثبان الرمال ، يعني بناء «مدن من ملح» على حد تعبير عبد الرحمن منيف ، والمثال الذي عاصره القرن العشرون للتدليل على قدرة الصحراء الخاصة على ابتلاع ما يصنعه البشر على سطحها ، هو الأمحاء شبه الكامل ، لمواقع معارك العلمين في الصحراء المصرية - الليبية ، ورغم الفترة الزمنية الضعيفة التي تفصلنا عنها ، ورغم التقدم التقني الكبير الذي عرفته الدول المتحاربة آنذاك ، والاتساع الجغرافي لرقعة المعارك ، والكمية الهائلة للبشر والمعدات التي شهدتها تلك الفترة في تلك الصحراء .

ومع هذا ، لم يخل المكان في (فساد الأمكنة) من إشارات لفعل التاريخ في المكان ، أو لفعل المكان في التاريخ . وقد تم بث الإشارات في ثنايا المشاهد والأحداث بشكل يوحي بأنه أي عرضياً ، أو أي نوعاً من أنواع استكمال الوحدة الفنية لذاتها ، لكيلا ينوء النص بإحماها على سياقاته الفنية .

لقد نأى الكاتب بمكانه إلى عمق زمني شديد الإينال في القدم ، خلال نقله أقدم نيكولا على «حصي الأسبستوس والقواقع للمشمسة منذ مليون ألف عام»^(١١٠) ، واقترب من عصور التاريخ في «الهجرة المستمرة تحت شمس أفريقيا الحارة منذ خمسة آلاف سنة»^(١١١) . وارثد يوحي نيكولا إلى أيام موسى ، عندما كانت هذه الصحراء تسمى «أرض كوش» ونسب إليها

الأشياء، فتتجسد بذلك الفكرة الذاهية إلى أن التطرف الدرجي في الشيء يتحول به إلى نقيضه كما في مثالا هذا؛ فملاح الجبل لا تظهر لهم خلال الضوء الجارح الذي تلقيه عليه الشمس من السماء البيضاء^(١١٣)، وعند الغروب يتحول الجبل بقعل انعكاس أشعة الغروب على صخوره إلى ينابيع ضوئية، تندفق منها ألوان قوس قزح؛ «كانت الشمس تغرب على السفح الغربي للدرهيب فتكسر إشعاعاتها الحمراء على صخوره الزرقاء، فتنبعث منها كل ألوان الطيف»^(١١٤)، لكن الظاهرة الفيزيائية الأكثر شهرة وانتشاراً، والأكثر قدرة على استلاب المشاهد وانتزاعه من نفسه وعالمه إلى عالم من الوهم المطلق، هي ظاهرة السراب، فالسراب ظاهر فيزيائية يقتصر وجودها على الصحارى، ومناطق الجفاف ذات القيط الشديد الناجم عن الشمس الشديد وتحدث أثر إيهامياً في عين الراي، يقبلها الوعي على أنها حقيقة، في حالة الإعياء الشديد، فيكون السراب تحولاً نوعياً ناتجاً عن تراكبات الشدة المتطرفة في الشمس والإعياء والعطش، فالإيهام الفيزيائي يتضافر مع الحاجة العضوية البيولوجية لصنع عوالم ليست موجودة، والوعي يدرك أنها ليست موجودة، لكن حاجة الجسم الشديدة إلى الماء والراحة والظللال تفرض على الوعي تصديق وجودها، وتلزم الجسد بالسهر اللاهث وراءها؛

«أنفاس الأرض التي تتكاثف تحت الشمس فتبدو كلما ابتعدوا عنها سراياً فأخذ نيكولا يحلق في السراب..»

.. في الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال.. وعندما أضمن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارفة مشقلة بالشعاع، تبسود كأنها تموج وتحرك^(١١٥).

في البعد الهندسي الخاضع للقياس الموضوعي، لا نجد ما يغني الجانب الجمالي، إغناء عميقاً، باستثناء عمق الدرهب، وتجاوز رقم الألف الذي أشرت إلى بعض محمولاته في مطلع الدراسة، كما أننا نلمح إشارات أخرى تنتمي إلى فكرة الهندسة كاستخدام لفظة «ديكور» لوصف المكان البؤري وتأطيره^(١١٦)، وما قامت به قافلة المستطلعين التي ضمت عدداً من المهندسين من قياسات وتسميات للصحراء ومواقعها، وكذلك ما ورد مضمراً أثناء حفر الدرهب، وتحديد مسارات أنفاقه واتجاهاتها، وتحضير الخرائط والمصورات التي لا بد منها قبل البدء بتنفيذ العمل، ولا يخفى ما تستلزمه هذه العمليات من فهم هندسي بحت للجبل، مكاناً فراغياً، ولا بد أيضاً من التعامل معه تعاملًا هندسياً بحتاً، أثناء نقل المخططات إلى الواقع^(١١٧)، وأثناء تأمل المخططات على المائدة الهندسية، بالإضافة إلى استعارة بعض المفردات من عالم الهندسة أثناء وصف الدرهب: «تقوس، دائرة، منتصف».

ولكن مع خصائص المكان الفيزيائية يختلف الأمر، فالصحراء تزخر بالظواهر الفيزيائية الفذة، وعند تعامل الحاسة الفيزيائية «العين» مع الظواهر الفيزيائية تنتج مقادير كبيرة من جماليات الإبصار، أو خدعه الإيهامية القائلة.

هناك أولاً شروق الشمس في الصحراء، وما يعطيه الجو الصحراوي الجاف الخالي من الرطوبة وعناصر الكثافة لقرص الشمس من نصوع لوني ملهش يجعل نيكولا «يحث بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة، ليمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً في السماء»^(١١٨). والشمس أثناء سطوعها الشديد، للمرافق بقدرته الرمال والصخور على عكس ضوئها، تصنع إضاءة، تبلغ شئها حدود التعمية الشاملة، فمن المعروف أن التحديق في الضوء الشديد، كالعمى في قدرته على حجب الرؤية، ومنع تبين

وأسهب الكاتب أيضاً في حديثه عن وحشة المكان وابتعاده عن مواطن الخصب، ومظاهر الحياة الاجتماعية السوية، وعدم صلاحيته للحياة البشرية المستمرة، واستطاع هذا الإسهاب أن يستثير منذ الصفحات الأولى في الرواية فضول القارئ الغريزي في حب المعرفة والاستطلاع بأشكاله العامة من جانب، وفضوله القابل للاستثارة بفعل تخيلية الفن من جانب آخر، ولم يمارس صبرى موسى لعبة التلغيز المعروفة في الرواية التقليدية المتلخصة في تأخير حل اللغز والإجابة عن التساؤلات المستثارة حتى الصفحات الأخيرة من الرواية. إن الكاتب، في الصفحات الأولى، يفسر هذا الالتصاق الاستثنائي مع المكان الاستثنائي بعلاقة روحية - نفسية استثنائية نشأت بين نيكولا ومكانه اللاصق به مادياً ونفسياً، وما كان لها أن تنشأ، إلا عبر خطيئة استثنائية كانت البؤرة التعنيدية التي جرّمت الأمكنة، وأوصلتها إلى التلف والفساد، لقد كان الآخرون:

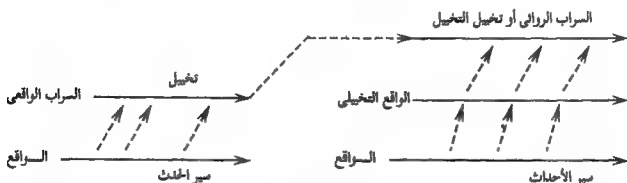
«قادرين على أن يأخذوا أرواحهم الحقيقية معهم .. وأنهم في النهاية أحرار مستقلون عن المكان لا يشدهم إليه ذنب أو تربطهم به خطيئة»^(١٢٠).

لقد اختار نيكولا مكاناً مناسباً لممارسة «طقوس عذابه اليومية»^(١٢١) ممارسة لا يغيب عنها انعكاسها من خلقية دينية مسيحية، تلخص فكرتها في اعتبار التعذيب

الفيزياء هنا تغني المشهد التخيلي إغناء كبيراً، مضيئة إليه ما يصعب استلهاه أو استبهاه من الواقع، إنها تحسن صنع مكان تخيلي إضافي وإعطائه بعداً إشكالياً وجمالياً آخر، بحيث يصبح من الممكن أن تطلق على السراب الروائي تخيل التخيل، ومن الممكن أيضاً إنشاء علاقة تواصلية بين مكانين تخيليين، تقارب العلاقة التواصلية بين نصين متجاورين «تجاوراً ترابطياً» داخل العمل الروائي ضمن ظاهرة ما يدعى بـ «التناصر»، فيكتسب العمل الروائي من خلال ذلك أبعاداً رؤيوية وجمالية جديدة، وقابليات إضافية لتعدد الرؤى والقراءات. وبشكل عام، يمكن تمثيل السراب وعلاقته بالواقع والتخيل ضمن الشكل رقم (٣).

(د) البعد الدلالي النفسي وصوفية العلاقة مع المكان:

تكاد الرؤية الذاتية المحكومة بصلات نفسية عالية التوتر مع المكان أن تستأثر بمجمل الديناميات اللغائية الفاعلة في تحريك الأحداث والأزمة والأمكنة في الرواية. لقد أسهب الكاتب في الحومان حول شخصية نيكولا الهاربة من «الانزواء في برائن دفة مكان واحد»^(١١٦) وروحه القلقة الباحثة المتطلعة إلى «أمكنة جديدة»^(١١٧)، وتوقه إلى الانعتاق من «حدود المكان»^(١١٨)، وانبهاره «بحلم المعرفة في بحر التجوال»^(١١٩)، قبل أن يلصقه بمكانه في الدرع، لصفاً ألبدياً بعد أن غادره الجميع.



شكل رقم (٣)

فيخرج جسده العارى عن القمم المتزلجة
هابطاً إلى مأواه فى بطن الدهيب» (١٢٥).

ويخرج وصف فقر نيكولا وجوعه عن تلك الطريقة
الشاكية المستندة للتعاطف إلى هذا التصوير الجميل
لعلاقته مع الطعام:

«لم يكن نيكولا قد بلع طعاماً فى يومه ذاك.
يتذكر ذلك حين يرى على المائدة الحديدية
علب السمك المحفوظ، فيزم شفتيه مقطباً
وكأنه يرفضها ويتناول زجاجة الخمر فيجدها
فارغة .. وكان قد تناولها بالأسى ووجدتها
فارغة أيضاً، وسوف يتناولها بعد حين ويجدها
أيضاً فارغة .. فكيف تجيء الخمر الآن فى
هذا الفراغ» (١٢٦).

هذه العلاقة المفردة بين نيكولا والفراغ.. فراغ
المعدة وفراغ زجاجة الخمر وفراغ المكان من البشر،
وفراغ جوف الدهيب من المنقبين والكنوز، والفراغ
الهائل للصحراء، تضعه على صراط دقيق كالشجرة،
يرسم حداً فاصلاً بين موقعين يؤرجحان نيكولا بينهما،
حتى بعد الفراغ من قراءة الرواية، موقع المفعم بالغنى
الروحى إلى درجة الاكتفاء بغناه الداخلى عن كل ما
عده، وموقع المجذوب الصوفى، الذى يمنعه تجذبه من
التفكير بنفسه وبما حوله، فلا يتمكن من الإطالة
الواعية على الحياة، مع ملاحظة أن هذا التأرجح لنيكولا
لم يكن تأرجحاً سكنوياً، يكرس المراوحة فى المكان
نفسه، فقد استطاعنا ملاحقة فاعليته فى الأحداث والمكان
والشخصيات على مستويين: مستوى القراءة، ومستوى
الدراسة الباحثة للمستقصية.

لقد طغى تبادل الحول الصوفى بين الإنسان
والمكان على مجمل الأبعاد النفسية - الروحية للمكان.
فالانطلاق من اصطخااب داخل نيكولا بـ «نوع من
الشغف الرقراق، الشغف الظاهري للمستحيل» (١٢٧)، إثر

الجسدى لقهر النفس وإذلالها وسيلة للتكفير عن
الخطايا وسبيلاً لخلاص الروح، حيث يشكل صلب
المسيح وطقوس تعذيبه عنوانها ورمزها الرئيس، ولا يغيب
عنها الفهم الإسلامى الذى تلخصه الآية الكريمة: «ولكم
فى القصاص حياة يا أولى الألباب» (١٢٨). غير أن حالة
نيكولا لا يمكن تفسيرها بأصلها الدنى برغم وجوده،
فالدين والقوانين والأعراف الاجتماعية تبرئه من الخطايا
التي نسبها لنفسه، وعجزه عن إيقاف تعذيب نفسه -
كأنما يجد لذة فى هذا التعذيب - يعطى وجوده فى
الدهيب بعداً «ماسوشياً»، وقراره الواعى المتضمن
التصاقه الحولى بالمكان - كان المكان قد حل فيه، بدلاً
من حلوله فى المكان - يعطى وجوده بعداً صوفياً تكثر
الإشارات إليه - صريحاً ومضمراً - فى الرواية:

«يقف هناك نيكولا، كما قرر لنفسه... يقف
هناك نيكولا الذى لا وطن له.. عسارياً
ومصلوباً على الفراغ المتأرجح الحرارة وحده..
تلفحه ريع الصحراء العارمة بين حين
وآخر.. فلا يمكنه أن يدخر منها ملء
قبضته» (١٢٩).

لا يغيب أيضاً ما فى هذا التصوير من نزعة «زهدية»
عرفتها معظم الطرق الصوفية الإسلامية، حيث يتناسب
الغنى الروحى مع الفقر المادى تناسباً عكسياً ينمو بإطراد،
أى كلما ازداد الفقر المادى ازداد الغنى الروحى والعكس
صحيح: «لقد كانوا جميعاً يحلمون بالذهب بينما
نيكولا مهووراً يحلم بالمعركة فى بحر التجوال» (١٣٠). كان
نيكولا شريكاً للخواجة أنطوان فى منجم الدهيب، لكنه
لم يدخر نفسه سوى العذاب اليومى:

«تكون الصخور الحمراء قد بدلت تشع لهباً..
والصخور السوداء تكون قادرة على طهى
الخبز ... عند ذلك يدرك نيكولا الأسوأ أنه
غير جدير باحتمال العذاب بهذه الطريقة ..

«إليها شهوة جامحة، كما أن الجبل شهوة جامحة، كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفي شهوة كبرى أشد جموحاً»^(١٣٢).

ويتأكد تأنيث الصحراء، وحلولها محل المرأة، حين يجعلها المعادل الأقدر على امتصاص حاجات الجسد الجنسية وفوراته الشبقية:

«لقد ساعده سكونها الصوفي المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفف التلقائي من أحمال الجسد الداخلية، ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظيمة احتوته واستأثرت بجموحه وحيوته»^(١٣٣).

ولابد للخاتمة الطبيعية لتصوف نيكولا المكاني أن تكون متضمنة في هذه العبارة التي يخاطبها بها المؤلف: «تتيسر وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهب العظيم الذي أعطيه قلبك وعقلك وروحك»^(١٣٤).

وقبل ختم الحديث عن صوفية المكان، يجدر الإشارة إلى أن العلاقة الصوفية لم يقصرها الكاتب على نيكولا، بل نسبها أيضاً للبدو الذين - بسبب عامل المكان - يملكون فضائل:

«تمنحهم قدرة على الصفاء، فيمتلكون حساً غريزياً مشبعاً بالطمأنينة يضيء في عقل البدوي، حينما يضيء منهم الطريق في رمال الصحراء الساخنة الناعمة، فيهتدى إلى طريقه وتجعل قلبه يدق له إنذاراً بالخطر وهو نائم في ليل الصحراء السحري، حينما يقترب من جسده عقرب أو ثعبان»^(١٣٥).

وقبل ذلك نسب الفعل التصوفي إلى زمن موغل في القدم، وقدم له صورة جميلة وحية، من خلال العلاقة بين كوكالوانكا وجبل علبة:

تعايشه مع الشروق الصحراوي أول مرة، يضع نيكولا «المزجج» في موقع الغنى الروحي الواعي، أكثر مما يضعه في موقع الانجذاب السليبي، وهذا الانطلاق يستمر في متابعة نيكولا وعلاقته المرهفة الفريدة مع المكان:

«كان نيكولا يرتجف مهابة وخشوعاً، وقد استولى المكان على حواسه المضطربة بالرغبة في التحليق وشعر بأنه يوشك أن يجد مكاناً يرغب في الانتماء إليه، يوشك أن يجد موطنه»^(١٣٨).

لا شيء يعطى الوطن قيمته الروحية العميقة كالانتماء إليه عبر هذا الشغف العنيف بالظلمة للمستحيل، الذي ظل متواصلاً مع نيكولا، وظل نامياً في روحه يعطى المكان أبعاده الإنسانية، يحركه وينمي في داخله لينمو فيه، فمعد لحظاته الأولى في الصحراء كان «ينظر إلى جبالها من السيارة في وجل وتوقير»^(١٣٩)، والتوقير تحول إلى نوع من الإجلال والمادة بمفهومها الصوفي القائم في الحب للتبادل الذي تصل ذروته إلى التمازج الناشئ عن ذوبان الذات وتلاشيها في موضوع حبيها: «أي إحساس شمولي قد احتواه في تلك اللحظات الملهمة فمزجه في المكان وأذابه فيه»^(١٤٠). وتجد العلاقة الذوبانية مع المكان أيضاً

على مستويين تركيبيين؛ الأول: ذوبان الروح في الجسد، والثاني: ذوبان الجسد الحامل للروح في المكان، فجسده: «ذاك الذي يحوى روحه اللامحدودة قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً في ذلك المكان الأم»^(١٤١). وتسمية المكان بالأم لانهج بالموضوع عن إيمانه بوحدة الحياة الطبيعية، واعتبار الطبيعة هي الأم الأولى، ولكن التسمية تؤكد العلاقة التصوفية مع المكان بتأنيثه المجازي مرتين، تسميته بالأم الأنثى مرة، وبالزوج «الأنثى» - إيليا - مرة أخرى، حيث يصبح التطلع إلى الذوبان فيه مدفوعاً بشهوة عنيفة مماثلة لشهوة الجنس:

بزوغ النجوم، يصبح بإمكانه التعامل مع المشتري والمريخ، وكأنهما قريبان، كالجبال النائية في الظلام، بعد أن هيا الظلام لعقله المناخ الملائم لـ «يسبح في الملوكوت»^(١٣٩). ونيكولا يعرف أن الصور الناشئة في خياله من جراء اندغام قتلى البشر بألوان الصحراء، ليست أكثر من صور خيالية يسقطها على الواقع المرئي: «تخيل إليه أن دماء الرجال الذين ابتلعهم البشر، قد نشرت لونها في الصحراء وصبغت كل شيء»^(١٤٠)، ولا يكف نيكولا عن التخيل والاندحاش بما يتخيل كطفل برىء «حملته البراءة على سحب من بخار كثيف إلى نصوص الصحراء ووضوحها ومداها الفسيح اللامتناهى حيث اختلط في عقله الزمان والمكان»^(١٤١). وفي اختلاط الزمان بالمكان في رحاب الفراغ الأرضي الشاسع، يخرج المكان من تحققه الفعلي على بطاح الصحراء، وينتمي إلى الامتداد الأزلي للكون ومسافات اللانهائية، حيث يضمحل اليقين بحقيقية الأشياء إلى درجة الاكتفاء بمجرد الإيمان بوجودها، أو الاكتفاء بعلمه.

جماليات تناول المحتوى للصحراء

ربما كان الجمال آخر ما يمكن استلهاه، أو استخراجه، أو استقله من الصحراء، لارتباطها بجملة من التجسيديات الأنموذجية لمفاهيم كثيرة تقع على الطرف المناقض لفكرة الجمال في معظم تجلياتها أيضاً، كالقحط والجذب والوعورة والوحشة، وانعدام الماء وأشكال الخصوبة، وهياج رياح الخماسين والعجاج، وافتقاد الأمن، ولزحامها بالخلوقات الخفيفة كالأفاعى والذئاب والضباع، والطيور الجارحة، وقدرتها على استلاب البشر وتضييعهم وابتلاعهم وقتلهم عطشاً بين جبالها ووهاها اللانهائية، أو دفنهم أحياء تحت جبال رمالها المتحركة. وباختصار، يمكن اعتبارها المكان الأنسب على سطح الكرة الأرضية لابتلاع الحياة، واحتضان ما هو موحد وميت. ولكن هل هناك أدعى

«جدهم الأكبر كوكالوانكا، ذلك الذى أمضى عمره فى كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض ليصلى للمكان ويتمدد حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخره، بينما انطلقت روحه تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادئ تحتويها»^(١٣٦).

الحكاية المشهيدة القصيرة تكاد تكون تلخيصاً أنموذجياً للعلاقة التصوفية بين العابد والمعبود، بين العاشق والمعشوق، تلوب الذات فى موضوعها إلى درجة الفناء، الجسد يصبح صخرة ميتة، والروح تصبح ماء يث الحياة، ويحضر إلى الذهن نص الآية الكريمة: «وجعلنا من الماء كل شيء حي»^(١٣٧).

(هـ) البعد الفنى الجمالى:

إن تكرس هذه الرواية لجماليات الصحراء يقتضى بعض التفصيل فى استعراض هذه الجماليات، لذلك سأرجع الحديث عنها إلى الفقرات التالية، وأكتفى، ضمن هذه الفقرة، بالإشارة الموجزة إلى بعض جماليات التناول التخيلي التى أعطت المكان بعداً ميتافيزيقياً، نجد تجليه الأبرز والأكثر انتشاراً فى ظاهرة السراب التى تكرر الحديث عنها، ونجد أيضاً المشاهد الإيهامية التى لا تستطيع خداع الوعى، كما فى حالة السراب، إلا بعد إقامة نوع من التواطؤ الضمنى بين العين والعقل، حيث يستسلم العقل بنوع من التلذذ للإيهامات والتخيلات التى تقدمها العين، كما يحدث للمتفرج الذى يعي مسبقاً، أنه يشاهد أحداثاً إيهامية وتخيلية فى المسرح والسينما، ومع ذلك لا يمنعه وعيه من الاستمتاع والانفعال العالى بما يشاهد. وفى (فساد الأمكنة) «تصبح الجبال أشباحاً خرافية فى ذلك المدى اللانهائى»^(١٣٨) تزحم عيني نيكولا بالرؤى العميقة، عندما تعذر الرؤية البصرية بسبب تكاثف الظلام، وعند

الاستيقاظ الشمولي الكوني للأرض والطبيعة والحياة، بكل ما يتركه في النفس والوجدان من انعكاسات ساحرة وأسرة:

«لن تكون الشمس قد أطلت من وراء الأفق
الفضي بعد وهكذا يكون نيكولا حاضراً
حينما تتعري الصحراء قطعة قطعة في بشائر
النور الذهبية.. عيناه تسبحان غير السفوح
والوديان قافزة فوق القمم وجسده عار حر
تدغدغه نسمات الصباح القادمة عبر السهول
الجافة والسهول المزهرة محملة بأريج بكر..
فيرجف نيكولا بنشوة الشوق والشبع وتغمزه
السعادة.

.. في تلك اللحظات البالغة القصر، بين
الصبح والفجر، بين الذهبي والفضي.. قبل أن
يبدأ نيكولا طقوس عذابه اليومية، يكون
مبتهجاً فعلاً يعاديه ذلك الشعور القديم الذي
استولى عليه حينما دخل الصحراء لأول مرة.

في شروق كهذا.. منذ خمسين سنة أو
أربعين، ارتجف نيكولا، واضطرب بداخله
نوع من الشغف الرقراق، الشغف الظامع
للمستحيل، فظن بأن باستطاعته أن يحد
بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين
الذهب والفضة ليمسك بقرص الشمس قبل
أن يقفز مرتفعاً في السماء»^(١٤٧).

إن تثبيت هذا الشاهد برغم طوله، يرمي إلى تبيان حرص
الكاتب على تقديم المشهد من زواياه وأبعاده السطحية
كافة، فمن الأعلى «قمة الدرييب» ومن الأمام «ظهر
البحيرة»، وأن يعبر على مفرداته الرئيسية دون أن يغوص في
التفاصيل المشهنية: «الجبيل، والقمم، والسهول،
والسفوح، والوديان، ونسمات الصباح، والسماء، والأفق،
وقرص الشمس»، ويتخلل ذلك كله متابعة دقيقة ومرهفة

لإلهاب الخيال من استشارته بفعل عوامل قتله، وهل
هناك أيضاً أجمل من أن يولد الجمال ويسطع على تخوم
المصائر البشرية؟ فيقدر ما يكون الموت قريباً ومائلاً، تكون
وسائل مقاومته ونفيه قوية وعنيفة، ويقدر ما يكون القحط
المميت شاملاً يكون الجمال الساعي إلى نفيه متجلياً
ورواعياً. وقد تجسدت الجماليات الخاصة للصحراء في
(فساد الأمكنة) ضمن عدد من النقاط التي لا تتطابق
بالضرورة مع الجماليات الصحراوية التي يطرحها الواقع،
أو تلك التي تطرحها روايات أخرى، وكان في طليعة
هذه الجماليات ما تزخر به الصحراء من مشنويات خاصة
طرحتها الرواية بأشكال فريدة، وفيما يلي أبرز هذه
المشنويات:

أولاً: التوسع والتكثف:

لقد وشت استعارة عيني الصقر، في الأسطر الأولى
من الرواية للإطالة على الصحراء، بالكيفية التي تعامل
بها الكاتب مع مكانه وشخصه. إنه - كالصقر - يطل
على مساحة كبيرة، يوترها الدوران حولها والحومان
فوقها، ثم يبدأ بمعاينة التفاصيل وتقليبها من جوانبها
كافة، ثم تفتيشها المتأن، وتقليبها، ثم الانقضاض،
ومحاولة التلغلل والنفاذ إلى الأعماق.

هناك أعمال روائية كثيرة أشهرها (مدن الملح)
(والنهايات) لعبد الرحمن منيف، استطاعت أن تقدم
المشهد الصحراوي في تجلياته الجمالية العليا، ولكن
(فساد الأمكنة) انفردت بقرنتها على تقديم المكان من
الداخل بكل ما تحمله الكلمة من معان ومحمولات،
الداخل المكاني المادي (جوف الدرييب) وانعكاسات
المكان في دواخل الشخص، وتأثيراته الفاعلة في تكوين
الدينامية الداخلية (المقروعة صراحة والمضمرة) لمجمل
العمل الروائي.

فالرواية تتيح لنا الإطالة على اتساع الصحراء
الهائل يعني نيكولا من قمة الدرييب، لمشاهدة هنا

هناك فرقاً كبيراً بين قدرة المشهد المتنوع المتجدد على شد البصر وأسره وخطبه من جانب، والإملال والإسأم للذين تنشرهما الرحابة الرتيبة من جانب آخر.

وتدخل الرحابة مداها الأقصى إثر الغروب، فبدلاً من انحسار نطاق الرؤية بفعل حلول الظلام يفتح المكان الرحب إلى أقاليمه الكونية؛ فيتجاوز جهة الشرق إلى جزيرة العرب، ويمتد بالجهة الغربية إلى صحراء ليبيا، ويتجاوز حدود الكرة الأرضية إلى الفضاء المطلق بين كوكبي المريخ والمشتري:

«ويظل كذلك حتى تختفي الشمس في الغرب تماماً.. ويذحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً.. حتى يظهر في شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القزنفلي الخفيف مطلقاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشتري يتأرجح في الغرب بعيداً فوق صحراء ليبية.. فيسبح عقل نيكولا في الملكوت» (١٤٣).

المشهدان السابقان يمتدان بالرحابة يعديها المكاني - المادي، والتفسي - الذهني إلى الحدود القصوى عبر تتالي تلك الجماليات الأخاذة لمنظري الشروق والغروب في الصحراء. ولكي لا يبقى البصر طافياً على السطح. ولكي لا يشرد الوعي سابحاً مع عقل نيكولا في الملكوت يfokus الكاتب في التفاصيل المشهدية الدقيقة، ملاحقاً إياها إلى أدق عناصرها: «حصى الأسبستوس، وفرات الرمال والغبار»، وجامعاً بذلك بين اللامتناهي في الاتساع: «الصحراء وفضاء الكواكب»، واللامتناهي في الصغر (١٤٤) «الحصى والغبار»، ليعطي المكان واحداً من أبرز مثنوياته الضدية، كالإتساع والضيق، أو الكبر والصغر، أو الكل والجزء، أو المشهد البانورامي وتفاصيله: «مؤرجحاً على حصى دقيق من الأسبستوس ومللورات الرخام ذات الأسنة القاطعة

لانعكاس المشهد في نفس المتفرج عليه: «نشوة الشوق والشبح، وطقوس العذاب، والسعادة، والشغف الرقراق، والمظلم المستحيل». إن رحابة الاستيقاظ الصحراوية، واتساع رقبته المكانية يستدعي نوعاً من المقارنة السريعة بين رحابة البحر ورحابة الصحراء، فالبحر هو الأكثر اتساعاً ورحابة، فلم يستأثر شروق الشمس في الصحراء بهذه الكمية من الجمال الفني والواقعي؟ (السائحون يقصدون تدمير ومنطقة الهقار في جنوب الصحراء الجزائرية ليستمتعوا بالتفرج على شروق الشمس، بوصف رؤية الشروق من الدوافع المهمة الكامنة وراء زيارة الصحراء، بينما يقصدون البحر لأمر ممتعة أخرى، لا تقع بينها على الاستمتاع برؤية الشروق، وإذا وقفنا عليه فذلك يكون على نطق فردية ضيقة، وفي آخر ما يمكن أن يكمن وراء زيارة البحر من أسباب). والإجابة يمكن تلخيصها بهذه المقارنة السريعة:

- إن جو البحر كثيف، شديد الرطوبة، يزحم الأفق بما يمنع العين من تبين الشمس إلا بعد بزوغها بوقت كافٍ لتضييع إمكان التطلع إليها، بينما جو الصحراء جاف شفاف يكشف جميع التفاصيل المرسمة على الأفق.

- والإطلالة على البحر، في رحابته القصوى، لا تكون إلا من مكان مرتفع على ظهر السفينة، بينما يمكن أن تكون الإطلالة على الصحراء من رأس جبل، والجبل أكثر ارتفاعاً، وأكثر تمكيناً للعين من اتساع مساحة الرؤية.

- والبحر فقير بالتفاصيل المشهدية، فهناك الماء وموجه وزبدته، بينما الصحراء أكثر غنى بتنوع المشاهد والتفاصيل، كالكتبان والقمم والوديان والسهول.

- وهناك أخيراً فرق كبير بين رقابة الرحابة البحرية، وتجدد المشهد الصحراوي وتنوعه بين مسافة ومسافة، وبين لحظة ولحظة من لحظات الشروق. ولا شك في أن

الكاتب وطله نيكولا من تلمس بعض جمالياتها برغم أنها ابتلعت «إلياس الصغرى» وخنقتها إلى الأبد: «الكهوف البيضاء المظلمة بالأخضر شديد القنطرة»^(١٥١)، مع الإشارة إلى أن تقليب المكان بين الخارج والداخل لتعرفه من مختلف جوانبه واستبطانه، وإزاء تقليب آخر للشخص بين الخارج والداخل أيضاً، فقام تقليب المكان بدور الاستعارة البلاغية، لخدمة تصوير الشخص، إضافة إلى أن تقليبه لصالح ذاته كان غاية عظيمة الأهمية، تجلت في المردود الجمالي والمردود المعرفي، المتشكلين في ثانيا الرواية.

ثالثاً: مشوبة الثراء والفقر وتجليها في الخصوبة واليباس:

الجذب واليباس على سطح الصحراء والخصوبة في الأعماق، الصحراء قفر وصخور ورمال، والإنسان هو نتاجها الأكثر خصوبة وغنى، وتجلي ذلك عند الحديث عن جبل عليّة و«كوكالوانكا» الذي أحلّص للمكان الرور إلى درجة العبادة، ففجر إخلاصه مكامن الجبل واستتبته برغم شمول القحط والجذب، فجاء الإخلاص المتفاني روحاً «تخفر القمم وتفرج منها ينابيع الماء لتتشبع لها غابة في الوادي تحتويها»^(١٥٢). وغنى عن الإيضاح ما تحمله مفردات (الماء، والغابة، والينابيع، والحفر، والروح) من معاني الخصوبة المقابلة لشمول مفردات القحط واليباس على الرواية والصحراء بكاملها. ولا ينبغي عن هذه المشوبة أيضاً تلك المقابلة بين الفقر الناجم عن القحط الشديد في الخارج والغنى والثراء المتجسد عبر الكنوز والجواهر الكثيرة في الداخل (الذهب، والبترو، والثلث)، كما لا بد من ملاحظة أن مشوبة الخصوبة واليباس يمكن أن تكون تنوعاً، أو تجلياً آخر، لمشوبة الداخل والخارج؛ فالخارج مقفر يابس، والداخل غنى وخصب، وخاصة في مثال البقر، حيث ينتشر خارجه القيقط والجفاف، ويكمن في داخله الماء عامل الخصوبة الرئيس.

والقواقع المهشمة»^(١٥٣)، وكذلك ينتقل من «الفراغ الصحراوي المضمخ برائحة الجمال الزهوة بمرورها تحت الشمس»^(١٥٤) إلى «الصخور الحمر التي بدأت تشع لها.. والصخور السوداء القادرة على طهي الخبز»^(١٥٥). ويواصل انتقاله بين التفاصيل ملاحقاً بقايا ما يتركه الناس بعد هجر المكان، كأنه يرسم بقايا طلل، يعين شاعر طليل، ولكن الطلل معاصر، والشاعر معاصر أيضاً:

«فالمكان هنا حافل بمخلفات البشر، حيث يتقوس باطن الدرهيب .. وتحتل قمتي إلى السطح، عند المنتصف تقريباً، تستوى الأرض ممهدة، وشبه دائرية حيث أقيمت البيوت الخشبية ودورة المياه .. ثم تنبعج الدائرة الممهدة .. مكونة فناءً أمام البيوت الثلاثة، تنتثر فيه بقايا الخشب، وعادم الآلات ويقع الزيت السوداء وبراميل الصاج .. وينبعج الفناء مكوناً درجاً يصعد حيناً، لم يبدأ في الفروس بين الصخور يفوس ويفوس حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء»^(١٥٦).

ثانياً: مشوبة الخارج والداخل / الظهور والتوازي:

كما طفنا مع الكاتب، ومع بطله نيكولا على سطح الصحراء، محلّقين فوق المشاهد والتضاريس، غصنا معهما أيضاً في الرمال القتالة، وفي المياه القتالة، حيث كانت عروس البحر تختطف الصيادين الرجال، وتفوس بهم إلى ملكتها في أقاصي القيمان»^(١٥٧). وغنى أيضاً مع نيكولا الذي حاول الانتحار بالسباحة إلى إحدى المنائر المطمورة تحت مياه البحر الأحمر، حيث تقبّح أسماك القرش مستعمراتها. وتابنا أيضاً سير العمل، واتجاهات الأنفاق في باطن الدرهيب ابتداء من «فوهة الباب الذي يقود إلى كنوزه وجواهره»^(١٥٨) وانتهاء برسم هذه الصورة القائمة الكائنية للأنفاق التي لم تمنع

رابعاً: مشوبة الكثافة والشفافية:

عناصر الشفافية جميعاً بهذا التكوين النفسى المرفه الذى يجعل روح نيكولا تسمع إنشاد مريد الشاذلى، من مسافة موعلة فى البعد:

«صحا نيكولا قبل الفجر بساعتين، على أصوات يحملها من بعيد ليل الصحراء الرقراق .. لعل روحه القلقة المنتبهة فلا تهجم ولا تسكن هى التى التقطتها أولاً قبل أذنيه» (١٥٨).

خامساً: مشوبة الخشونة والنعومة:

وقد لاحظنا أحد تعبيراتها فى المقابلة بين تربية نيكولا وشفافيته، ولكن التجلى الأكثر مادية، كان بين تضاريس الصحراء بكتلها الضخمة، وتشكيلاتها الفعجة، وقممها المسننة المدببة، ورمالها وقيلظها، ووعورة مسالكها، والخشونة الحياتية اللاصقة بمن يضطر إلى التعايش معها، من جانب، وبين النعومة الطرية المتجسدة فى مسحوق التلك المستخدم فى صناعة مساحيق التجميل، ومساحيق الأطفال (البودرة) من جانب آخر. إن استخدام «الترك» لتجميل النساء، ورشه على أجساد الأطفال الرضع، وبشرتهم الرهيفة الفضة، يدفع فيه خاصيتى الطرواة والنعومة إلى حدودهما القصوى، واستقدمه من باطن الصخور المسننة الوحشية الوعرة فى جبل الدرهبى الثانى فى صحرائه النائية إلى المدن العامرة بالحضارة، وإلى النساء والأطفال تحديداً، يعطى المثنية أهميتها وحضورها الخاص، برغم وجودها المضرع فى الرواية ومحدودية انتشار مفرداتها الدالة.

عناصر أخرى:

قد يكون ما ذكرته كافياً، وربما فائضاً عن إشعاعية الطاقة الفعلية للرواية. ولكن توخياً للإحاطة والدقة، وفيغية تلمس عناصر أخرى، ندرج فى السياقية المضمرة الكامنة وراء أسباب اختيار هذه الرواية، بوصفها

فيالى جانب عناصر الكثافة والشغل المادية فى الطبيعة، كالصخور والرمال والمعادن والتراب، والإنسانية كالبदन وحاجاته العضوية المختلفة، هناك الجو المجسد لفكرة الشفافية فى معظم تجلياتها؛ فقد كثر الحديث عن الضوء فى الصحراء إلى درجة لافتة للنظر، والضوء هو التجسيد الأشهر لفكرة الشفافية. وإلى جانب الضوء نجد التسييم ونجد الماء العاكس لضوء القمر، ونجد الفراغ الذى لا بد منه للتحليق، ونجد الألوان الشفافة وفى طبيعتها البياض الشديد، والألوان الطيف، ونجد السراب الذى لا يعدو كونه مركباً من عناصر شديدة الشفافية، فحتى الخيام الصحراوية المكونة من سعف الدوم رسمها الكاتب بالألوان مضادة شفافة، كأنها إحدى اللوحات الانطباعية: «يهوياً ملفقة وأهية .. مفتوحة من جوانبها على السماوات والوديان، ويفمرها الضوء بنظافة فطرية» (١٥٣). غير أن التجلى الأبرز للمثنية الكثافة والشفافية يكمن فى الحديث عن نيكولا، فمن هذه الصورة المثربة الملونة بالغيار وعناصر البدن:

«يصق نيكولا من فمه تراباً صحراوياً حملته الريح، ويلعق حلقه الجاف بلسانه الجاف ويرطم بلكنة ركيكة سباً عريياً..

... يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبته ويغزع العرق المترب الذى ينشال غزيراً من جسده العارى المترب بكفه الكبيرة المثربة، فيصبح التراب ملء مسامه جميعاً» (١٥٤).

من هذه الترابية الشاملة والوادی المكتظ بجثث الجمال وخلالط الحياة العضوية، يتم الانتقال إلى التحليق، والتحرر من المكان والاستنارة بقمر الليل السحرى والنجوم والكواكب (١٥٥)، والضوء الذابل (١٥٦) والشفغ الرقراق، ونشوة الشوق، وصعود الفجر الفضى، والبصيرة الصافية النفاذة المنسوبة للبدو (١٥٧)، إلى تنويع

وفي الثالثة: كانت بؤرة استقطاب للأفاعى والهوام الفائرة من الأرض لالتهام ما خلفه الموت، تم تصويرها بطريقة مثيرة للرعب والتعزز، ربما كان القصد منها إجراء مقابلة تشابهية بين قديم الزائرين بصحبة الملك، لالتهام بكارة المكان وتخريبه وإفساده، بمجرد أن بدأت نفوح منه روائح الإثارة، وقدم الأفاعى بتلك الطريقة الفوارية الكثيفة إلى البشر بمجرد التواصل مع روائح البعث^(١٦١).

وفي الرابعة: عادوا إليها للصراخ في جوفها بغية استخارتها والاستفسار منها عما إذا كان نيكولا حيا أم ميتاً، كان القصد من تكرار الصراخ هو إبراز الدواخل الإنسانية، وغير الإنسانية، بوصفها جهة لابد من قصدها للبحث عن الحقيقة، كأنه يريد أن يقول أيضاً: إن على الإنسان أن يبحث عن الحقيقة في داخله، خصوصاً إذا استنفد مجالات البحث خارجها.

فيذا نظرنا إلى البشر عبر مراحل التعامل معها، نلاحظ مدى ارتباطها ببنائية الرواية الداخلية ومدى إسهامها في صنع الأحداث والتخييل، إضافة إلى اعتبارها تنوعاً آخر لأعماق المكان اللامرئية، وخصوصاً حين تكون المقابلة مع الآبار الأخرى الملأى بالمياه، ومع أعماق الدرهب الملأى بالكنوز.

(ب) تلوين الصحراء:

قد تكون الصحراء من أفقر الأماكن على وجه الأرض بالتنوع اللوني، غير أن استعراضاً سريعاً للحنيد اللوني الكبير الذي فرشته الكتائب على أرضها وسمائها جعلها تزدحم وتزهو بالألوان النامية المتحركة، فاستخدم اللونين (الترابي والسمائي الباهت) أرضية لاحتضان بقية الألوان الآيلة إلى التمازج والتراكب فوق «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء»^(١٦٢). وتختصر الألوان الأخرى عبر العناصر والمواد المشعة بها (الصخور

أتمودجاً لرواية الصحراء وللرواية المكانية، تلقي هذه المتابعة.

لقد حضرت مفردات الصحراء، في الرواية، ربما بالقدر نفسه الذي حضرت فيه ضمن روايات صحراوية أخرى. ولكن المهم هنا توترها الدرجى العالى، وجلياتها النامية عبر تفاعل المفردات بوصف التفاعل اللغوى، عكساً أو تجلياً لتفاعل العناصر المادية. فإلى جانب المردود المعرفى المستقى من حضور موجودات الصحراء، كنباتاتها وحيواناتها وطيورها، ساهمت هذه الموجودات في صنع عناصر جمالية إضافية في الرواية، كتصوير انتظار القافلة، وجمالية الانطلاق في ليل الصحراء على ظهور الجمال المنطلقة تحت قمر الصحراء السحري^(١٥٩)، بالإضافة إلى زخم فراغ المشهد الصحراوي هائل الاتساع بعناصره وموجوداته الأكثر تناغماً وألفة واعتيادية، إذ يصعب التحدث عن الصحراء دون ذكر آبارها على سبيل المثال، وبقعر (فساد الأمكنة) حفرت، كغيرها من الآبار، لكن حضورها هنا يستدعى بعض التفصيل:

(أ) البئر المهجورة:

لم تختصر بئر (فساد الأمكنة) بوصفها واحداً من المعطيات الطبيعية في الصحراء كالجبال والدروب والرمال، فقد تواتر حضورها عبر أربع مراحل:

الأولى: وجودها القديم السابق لجى نيكولا، وكانت كمنجم الدرهب عمقاً مهجوراً.

وفي الثانية: ابتلعت ثلاثة رجال بطريقة غامضة، شجنت مخيلة القارئ لاستجلائها، وجعلت الصراخ الوسيلة المثيقة والممكنة للبحث عن الرجال المفقودين:

«كان الظلام العمودى الجوف يتطلع ندائه وينغمها ويكرها فلتهبت الطمأنينة من قلبه وأصابه جنون الخوف، فأخذ يصرخ في فتحة البئر صراخاً مفعماً باليأس»^(١٦٠).

١ - تجسده في عوالمه المتراكمة منذ القدم، كالحث وأكسدة المعادن في الصخور، وتكون الجروف والحواف الصخرية العالية، والوديان العميقة، والمسلات الصخرية الطبيعية، فيكتسب المكان من الزمن كثيراً من عناصر الإدهاش والعجالية، وبث مشاعر الاستيحاش والتغريب، والشعور بالضالة البشرية، مقابل عمق الطبيعة وإكسائها ملامح الجبروت:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بسكانها في هذه الصحراء من وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها فتتشكل وتتحول ولقد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن» (١٦٨).

٢ - تجسده في تغيير ملامح المشهد الصحراوي الشامل بين لحظة وأخرى من لحظات الشروق:

«يصعد الفجر الفضي من الوديان العميقة، ثم يتشرب على التلال والهضاب متسرباً عبر ظلمة الليل الكثيفة، فيبدها سحاً وتلايف تأخذ في التحريك فوق القمم المنبسطة والمدنية تجاه السماء الخالدة فوق الصحراء قرينة ومستحيلة» (١٦٩).

وكذلك بين لحظة وأخرى من لحظات الغروب:

«يزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً وتصبح الجبال أشباحاً خرافية في ذلك المدى اللانهائي» (١٧٠).

٣ - تجسده في المكان عبر رسم المشاهد للمكانية بتلك الجمالية الأخاذة التي تبدى عرضها في معظم مراحل هذه الدراسة كساعات الصباح الأولى وتجليها المكاني في «الأفق المنقسم بين الذهب والفضة» (١٧١) ومراحل النهار المختلفة في «الصخور الحمراء التي تشع

الحمراء والسوداء، وكوكب المريخ بإحمراره القرنفل الخفيف، والغرباء حمر الوجوه، والضوء الناري، ولون الليل الأسود، وأصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها، والفجر فضي، والأفق فضي، وشائر النور الذهبية، والأفق منقسم بين الذهب والفضة، والمقيمون تحت شمس أفريقيا مصطفون بلون البن الغامق، والضوء ساعة الفسق ذابل أحمر، والضوء الجارح يتدفق من السماء البيضاء) والشمس الغاربة على السفح الغربي للدهيب تكسر إشعاعاتها الحمراء على صخور الزرقاء فتنبعث منها كل ألوان الطيف» (١٦٣)، وصفحة السماء تكسي «بالرمادي والفضي احتفاء بالنجوم» (١٦٤)، والصحراء «تفتح قلبها للونين الأسمر والأشقر معاً» (١٦٥). ولا يعلم التلون حتى في أعماق الأنفاق والكهوف المظلمة: «الكهوف البيضاء المظلمة بالأخضر شديد القمامة» (١٦٦).

(ج) الوصف المكاني للزمن:

الزمن حالة من حالات الأشياء، كما أن المكان تجسيد للزمن وتجليه الأبرز والأشهر. وفي الفيزياء النسبية يعتبر الزمن بعداً رابعاً للمكان (١٦٧). وفي «فساد الأمكنة» المكرسة للمكان، جاء حضور الزمن وتجليه كثيفاً، فالصحراء هي المكان الأنسب لابتداع الزمن ولا يتلعه أيضاً. والزمن لم يكن مجرد حالة متكررة في أسماء الأيام والشهور وتوالياتها اللانهائية، ولم يكن مجرد حالة ذهنية تسهم في المزيد من تضيق الضائع في متاهة الصحراء، عبر اختلاطه اللانهائي بالمكان اللانهائي. وفي «فساد الأمكنة» كان الزمن إحدى حالات المكان التي أعطته قدراً كبيراً من الفريدة الدينامية، وقابلية التغير بين لحظة وأخرى، فالصحراء مكان أرضي صحرته عوامل الزمن، والسراب لا يتجلى إلا بعد اختزان كمية كافية من الزمن. وبشكل عام، نستطيع رصد التجسد الزمني في الرواية عبر ثلاثة أشكال:

والفساد، المفاجأة مقابل وجود المكان في الطبيعة البكر قبل اكتشافه من قبل البشر، والنضج مقابل استخراج معادنه وكتوزه، واحتضانه مجموعة من البشر «تستمر فيه وجودها»^(١٧٧)، والفساد مقابل مجيء الملك وحاشيته، والاعتداء على بكارة المكان مثلاً بافتراض الملك بكارة إيليا الصغرى، وتحويل الشاطئ النقي الجميل إلى وكر بغاء وساحة دعارة جماعية. في حالة الثمرة يشكل الزمن عاملاً حاسماً لإحداث العطن. وفي حالة المكان، كان البشر عاملاً حاسماً في تعجيل دورة الزمن ورفع وتيرة فعله المثلث.

لقد خرج تحريك المكان من معناه المجازي القائم في المماثلة بين تطوره وتطور الثمرة، إلى التحريك بمعناه الحسي عبر ثلاثة أشكال رئيسية:

الأول: تغير ملامح المشهد الصحراوي تغيراً واضحاً بين فترة وأخرى تبعاً لتغير أوقات المشاهدة: «صبحاً ونهاراً ومساءً»، وبين لحظة وأخرى من لحظات الشروق والغروب، كذلك تبعاً لتغيير زاوية الرؤية: «قمة الجبل، ظهر الجبل»^(١٧٨)، «يوئياً لتغيير الموقف الإنساني: «المكان ساحر عند التفرج عليه وتأمله ساعة الشروق»، والصحراء «في حماه تكشف لنيكولا وجهها القبيح»^(١٧٩)، ويصبح قاتلاً حين يحركه السراب أو يتحرك عبر السراب وإشكاليته.

والثاني: تغير ملامح المكان بواسطة فعل البشر: «منجم الدرهب، وفناؤه وأعماقه الملوغة في الإظلام والأتساع، وبيوت السكن أمامه، والمدينة المرجلة على شاطئ البحر».

والثالث: تحرك الرمال الصحراوية، وتحرك كثبانها وتشكيلاتها، مع ملاحظة أن حضور الشكل الثالث كان قليلاً في الرواية.

ويمكن أن نضيف إلى أشكال الحركة المكانية السابقة شكلاً آخر يقع بين المعنيين المجازي والحسي

لهباً والصخور السوداء القادرة على طهي الخبز»^(١٨٠)، «والشمس تصبغ الغناء بضوئها الناري»^(١٨١)، «الجبل لا يظهر تحت الضوء الجارح الذي تلقيه عليه الشمس من السماء البيضاء»^(١٨٢)، ومراحل الغروب وحلول العتم في «الجبال التي تبدو أشباحاً خرافية»^(١٨٣)، وفي ظهور المربخ والمشتري، وفي «الصخرة المشرفة على السماء التي بدأت صفحتها تكتسى بالرمادي والفضي احتفاء بالنجوم»^(١٨٤).

وفي معرض الحديث عن الزمن، قد يكون من المفيد الإشارة إلى تجسّد مثوبة اللامتناهي في الكبر واللامتناهي في الصغر بين الزمن الأزلّي الذي يحنّ الصخور ويعطيها حجوماً العملاقة، ويكوّن فيها المعادن من جهة، واللحظات بالغة القصر عبر مراحل الشروق والغروب من جهة أخرى.

قيم ختامية

أ- تحريك المكان وفاعليته

لاحظنا عبر سيرة الدراسة، مدى حرص الكاتب على إخراج مكانه من سلبية دوره السكوني المقتصر على احتضان الأحداث وتأطيرها، وبث ديناميته الفاعلة في صنع الأحداث والشخصيات، وصيغ الزمن، ونشر جملة من الأفضية والمناخات الإشعاعية الإضافية.

لقد خرج المكان من حياديته الباردة، لحظة قراءة العنوان: (فساد الأمكنة) فالفساد هنا يعني بالضرورة إحياء المكان، وإعطاء حياته خاصية الرهافة التي تمنحه قابلية الإصابة بعناصر العطن والإفساد، والفساد هنا نزاع عن مجموعة من البشر (الشرائع الاجتماعية العليا) صنفهم الأنسية وضمّهم إلى أصناف الطفيليات الفطرية والبكتيرية التي يسبب تعيشها على الخلايا الحية فساد الخلايا وتلفها وموتها، لقد تطوّر المكان كتطور الثمرة، أي من المفاجأة إلى اكتمال النضج إلى التعطن

وعمره الباقي، فيظلّ منكمشاً إلى الدهيب لا يقوى على الفرار. ويجاوز المكان قدرة البشر على الاحتفاظ بأرواحهم طويلاً، بينما روح المكان أزلية خالدة: «كأنما لا يتطرق اليأس إلى قلب المكان أبداً فيعاود بين الحين والحين نفس التجربة مع البشر» (١٨٢).

٢ - عجائية المكان

لا شكّ في أنّ المكان متمتّع أساساً بمقادير كبيرة من العناصر الغريبة والعجائية، شكلت أرضية، ومناخاً، وقبل كل شيء دافعاً رئيساً لصنع التخيل الروائي. لكن العجائية الواقعية النائية في مكان ناءٍ، من أطراف الصحراء الشرقية النائية، تظلّ مغلفة على ذاتها، وتظلّ أسيرة نايها، ما لم يحقق لها الفن تواصلها الجمالي - الثقافي مع البشر؛ لذلك انقطع القارئ عن الدهيب - المكان الفعلي، ولم يعد معنياً بحقيقة وجوده، أو انتفاها، وأصبح الدهيب - المكان التخيلي - هو الجذر الوحيد لعجائية الأمكنة وأبعادها الأسطورية. وقد تبنى حرص الكاتب على زحم روايته بالعناصر الأسطورية المكانية والإنسانية من الصفحات الأولى إلى الأخيرة في الرواية، كأنما يرمى إلى ضمّ بطله «نيكولا المأساوي» (١٨٣) إلى واحد من الشخصيات الأسطورية التي تشكّل الجذور الأولى لثقافة البشرية، أو على الأقل، ضمّه إلى عائلة الشخصيات التراجيدية الكبرى القائمة في معظم أعمال شكسبير مثلاً.

تبدأ هذه الأبعاد من وادي الجمال المزدحم بهشت إناث الإبل الميته من علف الجماع، ومروراً بجوف الدهيب الذي يجاوز الألف متر، واتساع الصحراء اللانهائية، ورمالها المتحركة وحوافها الجهنمية، وجبالها الشبيهة الخرافية، وجبل علية، وكهوفه وصخوره، والأفاعي المؤلفة الفاترة من جحور الأرض، وكهوف القروش وعروس البحر، واختطاف الصيادين، وجزيرة الزبرجد، والحبّ إلى ضريح الشاذلي المترافق مع الحذاء،

للتحرك، وهو تغيير المشاهد عبر الارتمال الإنساني من مكان إلى مكان، وكانت الرواية ملأى بهذه الارتخالات.

وإلى جانب تحريك المكان بالتضافر مع تحريك الزمن والشخصيات، انفرد المكان بجملة أخرى من الفاعليات يمكن رصد صياغة الكاتب لها ضمن النقاط التالية:

١ - أنسنة المكان

لقد لجأ الكاتب، كما لاحظنا، إلى تقنية القصّ لوصف المكان وجماليّاته، فأعطاه هذا القصّ روحاً وحياة، وحركة تطويرية، ولكن ذلك بقي في حيز المجاز البلاغي المعروف. وفي مواضع أخرى رفع الكاتب درجة التخيل المجازي إلى حدود متطرفة، ضاع فيها عنصر التخيل المجازي بضياغ طرف الاستعارة فأصبح المكان ذا روح حين انطلقت فيه روح «كوكالوانكا تحفر القمم وتفسرّ منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة في الوادي تحتجرها» (١٧٩)، وأصبح من لحم ودم حينما:

«تلتحم هذه الجبال تحت الضوء الذابل الأحمر فيبدو له كأنّ صخورها الحادة تضم خليطاً من اللحم والدم والعظام.. خليطاً من الرجال الذين راحوا ضحايا الاختناق في الآبار القديمة.. أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعدين.. فخالجه الشعور بأن الجبل من لحم ودم» (١٨٠).

وتزداد حياة المكان توتراً وإنسانية حينما يتم تأنيثه واحتكاره لغورات الحبّ والاشتهاء: «إليها شهوة جامحة.. كما أن الجبل شهوة جامحة.. كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفي شهوة أشدّ جموحاً» (١٨١). وينجز الكاتب الأنسنة الكاملة لمكانه حين يلدن روح إيليا المتوبة الفتية، ويستأثر بروح والدها وحيوته ونشاطه

كوكالواتكاه كأنما يعطى المكان العجائبي دوره الطبيعي في تكوين شخصيات عجائبية بأسماء عجائبية أيضاً لم يخف الكاتب عودته بتاريخ الصحراء المصرية وسكانها إلى زمن موغل في القدم، ولا يخفى ما في هذه الأسماء من دلالة خاصة على استمرارية القديم بعناصره العجائبية إلى هذه الأيام، لكن هناك أمرين يمتدنان بالدلالة إلى آفاق أخرى، لا أستطيع المجازفة باختصاصهما للتسمية والتحديد؛ الأمر الأول هو اختيار اسم «إلياء» الذي يشيع إطلاقه على المذكور في الأطر المسيحية العربية، وربما غير العربية، وحرص الكاتب على انتقاله بعرفته من الأم إلى الابنة، كأنما يعكس حرصاً آخر متجلباً في اختزال معظم مفاهيم الأنوثة وحصرها في اسم ذكرى يكرّر الأثنى. والأمر الثاني: انحصار التأثير الإسلامي في تسمية الشخص، وانحصاره بالتالي في صنع الأحداث التخيلية في منطقة لم يفادها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً؛ فهناك فقط اسم الشيخ على ذي العين الواحدة المبصرة، وفهمه الدرائي الخاص للعلاقة مع المحدثين الغريبيين، ومحاولاته المتواضعة اكتساب معارفهم وخبراتهم، ونشرها بين أفراد قبيلته وأقربائه. وعلى كل حال، فإن إثارة هذين الأمرين تتفتح على آفاق أخرى، ننحو نحواً مغايراً لما ننحوه هذه الدراسة. وحسبنا الآن أننا نحاول أن نلفت إليها الأنظار.

(ب) الموت في انغلاقات الدواخل

برغم طول المشهد المخصص لاختصار نيكولا وإشرافه على الموت ضياعاً وعطشاً في الصحراء، فإن الكاتب لم يقدّم الموت الإنساني مكتملاً وناجراً في هذا الضياع الخارجى، برغم أهواله وإزدحامه بالاحتمالات القادرة على اختطاف الحيات:

«لقد جرّب نيكولا الموت في الصحراء، حيث يضرب الإنسان على غير هدى بين الصخور باحثاً عن الطريق والماء يوماً أو يومين.. وفي

والغناء المشوب بعواء الضياع، والنساء المحجّبات الطائفت على الأشجار المتوحّدة، والمشي على الجمر، والمشهد التعهّرى الجماعي، ومضاجعة السمكة - العروس تحت الأنظار الملكية، وانتشاء بشخصية نيكولا العجائبي، ومجمل الظروف والأحداث، والأمكنة والتقنيات التي ساهمت في خلقها وتكوينها.

٣ - دور المكان في تشكيل الشخصيات

وهذا واحد من السبل التي اعتمدها الكاتب في أنسنة المكان وإعطائه دور الفاعلية الكبيرة. ولكن ما يعنينا الآن، هو دوره في تشكيل البشر عبر فعله، من حيث هو مكان جغرافى مناخى متجدر من أبعاده الإنسانية والتاريخية والأسطورية الأخرى، وقد برز ذلك في جملة التحوّلات التي طرأت على نيكولا، وتحوّله من بحشه الدائم عن التحطيق والتحرّيم من المكان، إلى بقاءه ملتصقاً بالرهيب، فبأنى ذكر التأثير صراحة في: «عاد إلى طبيعته الجليلة المكتسبة من المكان»^(١٨٤)، ويأتى متناثراً متوزعاً بين السطوع والإضمّار في معظم صفحات الرواية، كإسهام المكان الصحراوي في صنع اندهاش نيكولا وتعميق تأثيراته الفجائية التالية، والارتجاف بنشوة الشوق والشبق لدى ملاقاته للشروق، والاصطحاب الداخلى بالشغف الرقراق، والظمأ للمستحيل وعمق التكوين الروحي، وعنف نموّه الوجداني. ولم يقتصر فعل المكان - باعتباره مكاناً فحسب - على نيكولا وحده؛ فقد أعطى البدو لونهم البنى، وأكسبهم جملة من القيم الطقيرة والفضائل، والبصائر النافذة الصافية، واستقدم ماريو وسواه من الأوروبيين المستعمرين الباحثين عن الثروة من وراء البحر الكبير المالح، واجتلب الملك وحاشيته إلى زيارته، واستطاع أيضاً أن يغيّر إيليا الصغرى، والخواجة أنطون.

ومما يمكن ذكره، في هذا الصدد، اختيار الكاتب لأسماء بعض شخصياته: «إيسا، أبشر، كريسباب،

«فكلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ارتبط بهما»
غير مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما
انسع واتسع كان رمزاً للحرية والحياة
والانطلاق» (١٨٨).

فالمخارج أياً كانت حدوده وتجلياته، وأياً بلغت
خطورة التوغل المتطوّر فيه، فإنّه في (فساد الأمكنة) لم
يكن قادراً على إنجاز القتل (نيكولا وكريشباب) بينما
يتّسكن الداخل من فعل ذلك بمجرد انفلاقه، ولا يغيب
عن هذا المعنى الموت الداخلي - النفسى - الروحى للبشر
عند انفلاقهم الباطنى على عوامل موتهم، حاضرين عبر
نيكولا وتجسيده الساطع العارى لثنوية الحياة والموت،
وخاصة عبر هذه الصورة الترابية الشاملة التى يسقط فيها
التراب وما يحمله من عوامل الحياة والموت ورموزها
معاً، فالعودة للتراب مصير الكائن الحى، ومن التراب
أيضاً تنبثق البراعم الأولى لبذور الحياة:

«توَجّع نيكولا وهو يلوى رقبتة، ويزعج العرق
المترب الذى ينثال غزيراً من جسده العارى
المترب يكفه الكبير المتربة، فيصبح التراب ملء
مساماته جميعاً» (١٨٩).

وتستدعى ثنوية الانفلاق والانفتاح أيضاً توجّهاً
يمكن إقامته على هامش الرواية، والنحو به إلى انفتاحية
الأعمال الفنية عموماً، والروائية خصوصاً وانفلاقيتها،
ودعوة الكاتب - إذا استطاعنا تسمية ما استخلصناه بهذا
الصدد دعوة - صريحة ضد انفلاقية الفن الموصلة إلى
موته المحقّق، بينما تبقى المغامرة باتجاه الخارج مفتوحة
على جميع الاحتمالات. ومهما بلغت مغامرة الفن
الممّعن فى الانفتاح على الخارج، من درجات التششت
والضياح، فإن الضياح يظل أفضل من الانفلاق والموت.

المكانية وصلاحيّتها للدراسة الرواية:

لا أسميها منهجاً، أو حتى أسلوباً، إنها واحدة من
زوايا متعددة للرؤية، وقيمتها تكمن فى مدى قدرتها

اليوم الثالث أو الرابع يجد نفسه وحيداً معزولاً
فى جبال لا نهاية لها وقد جف حلقه
وجوفه، وتشققت أطرافه وشتاه.. فيخطف
الرعب قلبه لكن غريزة البقاء قد تدفعه يميناً
ويساراً متقباً عن يفر .. يزحف ويزحف حين
يعجز عن النهوض .. ثم بالتدريج يفقد طعم
العطش .. ويصبح من الصعب أن يتنفس من
حلقه الجاف فيتأرجح بين الغيبوبة والوعى ..
ثم ينزل على الأرض ويتنازل عن
النهوض» (١٨٥).

إن تعداد الأيام الكافية لإنجاز الموت، تماشى الفكرة
الناهية إلى أن الزمن (الأيام الأربعة) هو حالة مكانية
(الجسد المشرف على الموت)، ويصبح الزمن متفسخاً لا
معنى له ولا قيمة حين ينجز الموت ويخرج من الجسد -
المكان. والمهم فى الشاهد أن الكاتب لم يتمتع عن إنجاز
الموت بسبب حاجته إلى استمرارية نيكولا حياً، إذ كان
بإمكانه إمامة شخصية ثانوية أخرى، فقد امتنع أيضاً عن
إنجازه فى حرب عبد ربه كريشباب وجنونه إثر مضاجعة
السحكة - العروس، وهيئانه على وجهه فى رسال
الصحرَاء. لقد جعل الموت حصراً فى انفلاقات الدواخل
المكانية والإنسانية كأنه يريد تقديم نوع من المقارنة بين
الخطورة الخارجية والخطورة الداخلية، وحصراً فعله للموت
الناجزة فى أعماق الدواخل وانفلاقاتها، فما أكثر الذين
«راحوا ضحايا الاختناق فى الآبار القديمة أو مطمورين
تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق
التعدين» (١٨٦). ولها مات مع رفيقه داخل البحر، مع
الإشارة إلى تكرار الموت داخل البحر فى أكثر من رواية
صحراوية (١٨٧)، وعروس البحر تقتل ضحاياها بجرهم
إلى أعماق البحر، وأسماك القرش القاتلة موجودة فى
أعماق كهف موجود فى أعماق البحر، وكوكالوانكا
مات متعبداً داخل كهفه وتوج هذا الموات بموت إيليا
مطمورة فى أعماق أنفاق الدريه:

بجميع معاني الاتساع، والأكثر موضوعية بين معطيات الواقع الأخرى، فلا يخرج عن دراسة المكان ما طرحه مفاهيم الانكسار الفنى:

«لواقع الموضوعى بكل غناه وعمقه وهذا الغنى وهنا العمق ينشآن فى الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والملىء بالكفاح بين النوازع الإنسانية»^(١٩٠).

وفى الرواية الجديدة، فى معظم أمثلتها، أو قسم كبير منها، خرج المكان من حياديته وسلبيته التى لا معنى لها، وانضم إلى سبل الفاعلية على كثير من المستويات.

وهذه الدراسة - كما أزع - لم تتوقع ضمن المكان ووصفه السكونى، لقد كان المكان جسراً ومعبراً إلى كل ما استطعت رؤيته ورصده، وأظنه كان جسراً متمتعاً بقدرة كبيرة على تمكينى من العبور والتواصل مع كافة الضفاف التى حاولت قصدها.

على تمكين معتمدا من الإطلاقة على المساحة الأوسع ورصد التفاصيل الأكثر دقة وإغلافاً فى الضمور والثأى، ضمن نطاق المادة المدروسة والفضاءات المنفتحة بانجهااتها، وربما عواملها الإرهابية أيضاً.

فى معظم الروايات التقليدية - مع وعى بمجانية الدقة اللغوية والاصطلاحية فى كلمة «تقليدية» - كان يتم مسح المكان وكنسه وإخلاقه من عوائق حركة الشخص وعوائق حركة الزمان وتقلبه أملس ساكناً، كرقعة الشطرنج، لا يخرج عن كونه موقعاً لتحريك الأشياء الأخرى، فبقى سلبياً جامداً معزولاً عن الفعل، وحتى عن التمهيد للفعل، أو تحريضه، أو احتضان بذوره الإرهابية، فقل اهتمام الدارسين به، واعتبروه الأدنى فى علاقته مع الزمان، برغم اقترانه الأبدى به، وبرغم استعصاء إنشاء الزمان خارج المكان.

إن قدراً كبيراً من إشعاعات الدراسة المكانيّة للرواية، نحيلنا بالضرورة إلى الواقع، وسبل انعكاساته المختلفة داخل الفن، بوصف المكان هو المعطى الأكثر اتساعاً

الهوامش

- (١) صبرى موسى، فساد الأمكة، دار التنوير وفار للثقافة، بيروت، ١، ١٩٨٧، ص ١٣٨.
- (٢) نفسه، ص ١٣٨.
- (٣) صبرى موسى، فساد الأمكة، ص ٥٠، ٥٢.
- (٤) نفسه، ص ٥٦.
- (٥) نفسه، ص ٦٣، ١١٧.
- (٦) فساد الأمكة، ص ٥٥، ٥٧.
- (٧) نفسه، ص ٦٣.
- (٨) نفسه، ص ٥.
- (٩) فساد الأمكة، ص ٦.
- (١٠) نفسه، ص ٢٤، ٢٥.
- (١١) نفسه، ص ٥.
- (١٢) نفسه، ص ٢٥.
- (١٣) نفسه، ص ٥٦، ٥٨، ٦٣.
- (١٤) نفسه، ص ٢٤، ٢٥.

- (١٥) نفسه، ص ١١٤.
- (١٦) نفسه، ص ١٣٧.
- (١٧) نفسه، ص ٣٧، ٣٨.
- (١٨) نفسه، ص ٥٨.
- (١٩) جيوم ستوليتز، النقد الفني، ت - فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، صفحة الملحقات.
- (٢٠) مان جون بيرس، ألقاب، ت - عبد الكريم كاسيد، دار الأمل، دمشق ط ١، ١٩٨٧، ص ١٢.
- (٢١) فساد الأمكنة، ص ٤٤.
- (٢٢) نفسه، ص ٩٣، ٩٤.
- (٢٣) نفسه، ص ١٠٨.
- (٢٤) نفسه، ص ١١١.
- (٢٥) فساد الأمكنة، ص ٦.
- (٢٦) نفسه، ص ١٣.
- (٢٧) نفسه، ص ١٥.
- (٢٨) نفسه، ص ٢٥.
- (٢٩) نفسه، ص ٤٤.
- (٣٠) نفسه، ص ١٢١، ١٢٢، ١٢٣.
- (٣١) فساد الأمكنة، ص ٥٢.
- (٣٢) نفسه، ص ٧.
- (٣٣) نفسه، ص ٨.
- (٣٤) نفسه، ص ٨.
- (٣٥) فساد الأمكنة، ص ٨، ٧.
- (٣٦) نفسه، ص ٧.
- (٣٧) هريمان ملليل، موبى ديك، ت - إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٤٩.
- (٣٨) تقع فساد الأمكنة، في مائة واحد، وأربعين صفحة من القطع المتوسط.
- (٣٩) فساد الأمكنة، ص ١٤.
- (٤٠) نفسه، ص ١٣، ٢٣.
- (٤١) نفسه، ص ٤٨.
- (٤٢) يوسف اليوسف، الفول المملوح، اتحاد لكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٧٨، ص ١٩.
- (٤٣) فساد الأمكنة، ص ٢٩.
- (٤٤) نفسه، ص ١٩.
- (٤٥) فساد الأمكنة، ص ٨.
- (٤٦) جيكيز ليجيفر، ويظول اليوم أكثر من قرن، ت، عاتق أبو حمرة، وزارة الثقافة، دمشق ط ١، ١٩٨٨.
- (٤٧) فساد الأمكنة، ص ٩٠.
- (٤٨) فساد الأمكنة، ص ٦٨.
- (٤٩) نفسه، ص ٣٧.
- (٥٠) نفسه، ص ١٦.
- (٥١) نفسه، ص ٢٨.
- (٥٢) م. كريم، طوقس المجلس المخلص، ت. نهاد عيالة، دار سور، تقوسيا قبرص ط ١، ١٩٨٦.
- (٥٣) جورج لينين، نظرية الرواية، ت. محي الدين صبحي (مقالة) إعادة النظر في الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٣٥٠.

- (٥٤) فساد الأمكنة، ص ١٣.
- (٥٥) نفسه، ص ١٥.
- (٥٦) فساد الأمكنة، ص ٦.
- (٥٧) نفسه، ص ١٨.
- (٥٨) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٦٩، ص ٢٠.
- (٥٩) نفسه.
- (٦٠) نفسه.
- (٦١) فساد الأمكنة، ص ٦٥.
- (٦٢) نفسه، ص ٧٥، استعمل للكاتب في هذا الشاهد فعل «أقامته» متوجهاً به إلى نيكولا، واستبدلته بفعل «أقامه لتحقيق الانجم مع الصباغة العامة للدراسة.
- (٦٣) نفسه، ص ١٨.
- (٦٤) نفسه، ص ١٧.
- (٦٥) فساد الأمكنة، ص ١٣.
- (٦٦) نفسه، ص ١٤.
- (٦٧) فساد الأمكنة، ص ١٤.
- (٦٨) نفسه، ص ١٤.
- (٦٩) نفسه، ص ١٤.
- (٧٠) نفسه، ص ٢٥.
- (٧١) نفسه، ص ١٤.
- (٧٢) نفسه، ص ١٦.
- (٧٣) موسى - ديلك - والأسماء المذكورة متشعبة على عدد كبير من الصفحات، ونقدناها بالشكل الذي أشرت إليه مستخلص من الرواية كلها.
- (٧٤) فساد الأمكنة، ص ١٣٥-١٢٤.
- (٧٥) نفسه، ص ٢٧.
- (٧٦) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (٧٧) نفسه، ص ١٣.
- (٧٨) نفسه، ص ٢٣.
- (٧٩) نفسه، ص ١٢.
- (٨٠) نفسه، ص ١٥.
- (٨١) لقد تحول ماير إلى منتقب عن البترول بعد فسخ شراكته مع أبلنا. الرواية ص ٥٤.
- (٨٢) الأسماء منتشرة على عدد كبير من صفحات الرواية.
- (٨٣) فساد الأمكنة، ص ٧.
- (٨٤) نفسه، ص ٦٣.
- (٨٥) نفسه، ص ٨.
- (٨٦) نفسه، ص ١٢.
- (٨٧) نفسه، ص ١٩.
- (٨٨) نفسه، ص ٢٤، ٢٥، ٢٩.
- (٨٩) نفسه، ص ٣٨.
- (٩٠) نفسه، ص ٦٥.
- (٩١) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (٩٢) نفسه، ص ٧.

- (٩٣) نفسه، ص ٧.
- (٩٤) نفسه، ص ١٠.
- (٩٥) نفسه، ص ٢٨.
- (٩٦) نفسه، ١٢١.
- (٩٧) نفسه، ص ٢٩، ٣٠.
- (٩٨) بروفيل، رانوف. الفن بين النسخة والمحاكاة، ت: ميخائيل عبد الحميد الشكيلي، المجلد ١٩، ٢٠- ورقة الطاقة، دمشق، ١٩٨٨.
- (٩٩) فساد الأمكنة، ص ١٦.
- (١٠٠) نفسه، ص ٢٣.
- (١٠١) نفسه، ص ٣٦.
- (١٠٢) نفسه، ص ١٣٤.
- (١٠٣) نفسه، ص ٣٧.
- (١٠٤) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (١٠٥) نفسه، ص ٧.
- (١٠٦) نفسه، ص ٢٣.
- (١٠٧) فساد الأمكنة، ص ١١٦.
- (١٠٨) نفسه، ص ٢٦، ٢٩.
- (١٠٩) نفسه، ص ٢٦.
- (١١٠) نفسه، ص ٧.
- (١١١) فساد الأمكنة، ص ٧٣.
- (١١٢) نفسه، ص ٢٢.
- (١١٣) نفسه، ص ٥١.
- (١١٤) نفسه، ص ٥٣.
- (١١٥) فساد الأمكنة، ص ٢٩، ٣٠.
- (١١٦) نفسه، ص ١٤.
- (١١٧) نفسه، ص ١٤.
- (١١٨) نفسه، ص ١٤.
- (١١٩) نفسه، ص ٢٣.
- (١٢٠) فساد الأمكنة، ص ٩.
- (١٢١) نفسه، ص ١، ٢.
- (١٢٢) قرآن كريم، سورة البقرة - الآية ١٧٩.
- (١٢٣) فساد الأمكنة، ص ٧.
- (١٢٤) نفسه، ص ٢٣.
- (١٢٥) نفسه، ص ٨.
- (١٢٦) فساد الأمكنة، ص ١٢.
- (١٢٧) نفسه، ص ٢٢.
- (١٢٨) نفسه، ص ٢٩.
- (١٢٩) نفسه، ص ٤٨.
- (١٣٠) نفسه، ص ٣٧.
- (١٣١) فساد الأمكنة، ص ٤٩.

- (١٣٢) نفسه، ص ٦٧.
- (١٣٣) نفسه، ص ٦٨.
- (١٣٤) نفسه، ص ١٣٧.
- (١٣٥) نفسه، ص ٣٧.
- (١٣٦) نفسه، ص ٢٧.
- (١٣٧) قرآن كريم، سورة الأنبياء - الآية ٣٠.
- (١٣٨) فساد الأمكنة، ص ١٢.
- (١٣٩) نفسه، ص ١٢.
- (١٤٠) نفسه، ص ٥٢.
- (١٤١) نفسه، ص ١١٠.
- (١٤٢) فساد الأمكنة، ص ١٢٢.
- (١٤٣) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (١٤٤) باشاير - جماليات المكان، ت: غالب حلسا - المؤسسة العلمية - بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ١٧٨، ١٧٩.
- (١٤٥) فساد الأمكنة، ص ٧.
- (١٤٦) نفسه، ص ٨.
- (١٤٧) نفسه، ص ٨.
- (١٤٨) نفسه، ص ٨.
- (١٤٩) فساد الأمكنة، ص ٨١.
- (١٥٠) نفسه، ص ٨.
- (١٥١) نفسه، ص ١٣٨.
- (١٥٢) نفسه، ص ٢٧.
- (١٥٣) فساد الأمكنة، ص ١٩.
- (١٥٤) نفسه، ص ٩، ١٠.
- (١٥٥) نفسه، ص ٢٨.
- (١٥٦) نفسه، ص ٣٤.
- (١٥٧) نفسه، ص ٣٧.
- (١٥٨) نفسه، ص ١٢٤.
- (١٥٩) فساد الأمكنة، ص ١٨.
- (١٦٠) نفسه، ص ٤٤.
- (١٦١) فساد الأمكنة، ص ٥٢.
- (١٦٢) نفسه، ص ٢٩.
- (١٦٣) نفسه، ص ٥٢.
- (١٦٤) نفسه، ص ٥٣، ٥٤.
- (١٦٥) نفسه، ص ١٢٨.
- (١٦٦) نفسه، ص ١٣٨.
- (١٦٧) الموسوعة الفلسفية - مادة المكان لتعدد الأبعاد، ص ٤٩١ - وضع لجنة من العلماء السوريين ت: سمير كرم - مراجعة د. صادق جلال العظم وهجرج طرايشي دار الطليعة - بيروت، ط ٣، ١٩٨١.
- (١٦٨) فساد الأمكنة، ص ١٩.
- (١٦٩) نفسه، ص ٢١.

- (١٧٠) نفسه، ص ١٢.
- (١٧١) نفسه، ص ٢٢.
- (١٧٢) نفسه، ص ٨.
- (١٧٣) نفسه، ص ١٠.
- (١٧٤) فساد الأمكنة، ص ٥١.
- (١٧٥) نفسه، ص ١٢.
- (١٧٦) نفسه، ص ٥٤.
- (١٧٧) نفسه، ص ٢٥.
- (١٧٨) فساد الأمكنة، ص ٤٨.
- (١٧٩) نفسه، ص ٢٧.
- (١٨٠) نفسه، ص ٣٤.
- (١٨١) نفسه، ص ٦٧.
- (١٨٢) فساد الأمكنة، ص ١٣٥.
- (١٨٣) نفسه، ص ٦.
- (١٨٤) فساد الأمكنة، ص ٦٨.
- (١٨٥) فساد الأمكنة، ص ٢٤.
- (١٨٦) نفسه، ص ٣٤.
- (١٨٧) إبراهيم نصر الله، برأى الحمى، ص ٥٤.
- (١٨٨) سامية أسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، العدد (٤٤)، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٨٤.
- (١٨٩) فساد الأمكنة، ص ١٠.
- (١٩٠) جورج لوكاش، دواصات في الواقعية، ت: نائف بلوز - وزارة الثقافة - دمشق، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٢٦.

(حكاية زهرة):

الرواية المضادة - التاريخ المضاد

صباح غندور*

القوى السياسية المختلفة وغياب الحقيقة الواحدة، ليس فقط في البناء السياسى وأليات عمله داخل الدولة وإنما فى كل ما يدور حولهم، إلى حد أن الشك داخلهم فى هوياتهم وأهوائهم. أى أن الكتاب أصبحوا مضطرين إلى محاولة استخدام ما تبقى لديهم لإعادة بناء عالمهم الروائى فى محاولة لفهم ما يدور حولهم.

سأحاول فى هذا التحليل التركيز على الخطاب، وبالأخص على خطاب الشخصيات المهمشة: زهرة وماجد وهاشم، وفى نيتى إثبات أن الخطاب هو أوسع من مجموع ألفاظه وهو يبرز العديد من علاقات السيطرة فى المجتمع، أى أن الخطاب يحتوى بالضرورة عدداً من الموضوعات السياسية والإيديولوجية والنفسية. بعبارة أخرى، حتى عندما يكون حواراً بين شخصيتين تتبادلان الأفكار، فإنه يستدعى العديد من التشكيلات الاجتماعية الخاصة بإمكان ما فى زمن ما، أى أنه يستدعى الإطار التاريخى الاجتماعى الخاص به.

يقدم هذا المقال قراءة (منقضة للتاريخ الرسمى - تاريخ الخطاب أو تاريخ الدولة الرسمى) لرواية (حكاية زهرة) التى كتبها حنان الشيخ (١٩٨٠) (١). وإذا اعتبرنا (حكاية زهرة) تاريخاً، تصبح أهمية الرواية نابعة من اللحظة التاريخية، أى الحرب الأهلية اللبنانية. ولكن النص التاريخى يتضمن أساساً نوايا وتصور كاتبه أو كاتبته. فى (حكاية زهرة) نفتقر «الحقيقة التاريخية» المستندة إلى نوايا الكاتبة، والحقيقة فى هذه الرواية يتم إنتاجها فنياً، سواء كانت حقيقة متعلقة بالتاريخ الشخصى أو السياسى أو الاجتماعى. إن (حكاية زهرة) هى فى ذاتها خطاب داخل خطاب شامل يتضمن جوانب عدة للحياة الإنسانية.

هناك، فى الرواية، محاولة لتغيير خطاب معين، وهذا التغيير فى الممارسات الخطابية يرجع لانهيار البناء الاجتماعى للدولة اللبنانية، إذ انتاب الكتاب/ الكاتبات خيبة الأمل والإحباط مع انهيار المجتمع المدنى ونشأة

* جامعة بسلانيا.

بها وتصبح لها روايتها الخاصة، وبالتالي فإن الشخص الذى يستدعى ذاكرته يقرم ببناء تاريخه الخاص، ويصبح هذا التاريخ الخاص هو المكون لدوافع تصرف ما فى لحظة معينة. هذه اللحظة تستلزم النظر إليها على أنها أثر أو محصلة المكونات الاجتماعية أو النفسية للشخصية. وهناك عامل إضافي بالنسبة إلى زهرة، وهوجنسها باعتبارها امرأة، إذ تثار ذكرى انتهاك جسدها عدة مرات داخل الرواية فى مواقف عدة، ويكون كل من هذه المواقف لحظة انتهاك جديدة.

من هنا، تأتى قراءتى الموازية للرواية، فبينما نقرأ حكاية زهرة، قصة استغلالها والإساءة لها، فإننا نقرأ— فى الوقت نفسه — حكاية لبنان، هذا البلد الذى تنازع شعبه عليه بحدة. وبشكل ما، يمكن أن يصبح جسد زهرة شيئا خاصا غير قابل للانفصال عن وظيفته باعتباره شيئا عاما مشاعا. هذه العلاقة الدقيقة بين ما هو شخصي وما هو جزء من الكيان السياسى والاجتماعي، هو ما تتناوله هذه القراءة. ويثار هنا سؤال حول كيف يصبح من الممكن قراءة القصة الواحدة على أكثر من مستوى، ذلك أن التاريخ الخاص لزهرة تتم روايته على مستويين: مستوى الرواية ومستوى التاريخ.

حكاية زهرة: الرواية المضادة

تعد (حكاية زهرة) على مستوى الرواية بمثابة الرواية المضادة. فمن ناحية، عندما تحكى زهرة قصتها فهي تحكى قصة استغلال المرأة مجالا للتنافس الأبوي. ومن ناحية أخرى، تحكى قصة المحاولة الأبوية للسيطرة وفرض النفوذ الأبوي على لبنان. وهى بمجرد روايتها للقصة بنفسها تتخطى القاعدة الرسمية.

تشير (حكاية زهرة) إلى أنه لم يعد من الممكن استمرار القول بأن هناك دائرتين للحقيقة الاجتماعية: الدائرة الخاصة، وتضم مسائل الأسرة والجنس والعاطفة، والدائرة العامة المتعلقة بالعمل والإنتاج. وتشير هاتان

وما دام الخطاب يستدعى مجالا أوسع من أبنية السيطرة وعلاقاتها، فإنه يتحتم علينا أن نتساءل حول مفهوم التاريخ، لأننا غالباً ما نمزج التاريخ من خلال كتب التاريخ والوثائق والملفات، أى من خلال عدة خطابات متاحة لنا. وعادة يتم تعريف التاريخ على أنه عرض للحوادث فى سياق تتابع زمني، مع التركيز على تفسير أسباب وقوع الأحداث فى زمان وقوعها ومكانه. ويأتى التاريخ غالباً متماسكاً متتابعاً بسبب جهود الكاتب ليأتى بتفسير ما. ولكن التاريخ الذى يتناوله هذا المقال يركز على من يقدم الحوادث وكيف يقدمها. إن زهرة حين تحكى تاريخها، أو حكايتها بنفسها، تناقض الرواية المتناسكة والمتتابعة للدولة الأبوية، أى أن (حكاية زهرة) تناقض الخطاب الروائي السائد للقصة الأبوية.

من هنا، فإن القصر كما تتناوله فى هذا المقال يتعلق بكيفية رواية القصة، أى أنه يجاوز الأحداث التى يتوالى عرضها علينا إلى بناء هذه الحوادث داخل الرواية. وبذلك فنحن ندرس القصة باعتباره سرّاً للحكاية وباعتباره خطاباً. وعند تحليل بناء الرواية فى (حكاية زهرة) يصبح فى الإمكان رصد عدة أصوات للراوى والنظر إلى وظيفتها على مستوى القصة وعلى مستوى الخطاب. هذا المدخل يمكننا من التفرقة بين صوت زهرة — الراوى وصوتها من حيث هى شخصية من الشخصيات، كما يساعدنا هذا المدخل على تحديد متى يندمج الصوتان ومتى ينفصلان. كذلك، فإن هذا المدخل سوف يتيح لنا رؤية كيف يطغى هذا الصوت على الأصوات الذكورية داخل الرواية.

إننا نجد أيضاً أن الذاكرة هى ركيزة أساسية لهذه الرواية، إذ إن الأصوات الثلاثة تحكى قصصها مستدعاة من الذاكرة تحت ضغط نوع من التحدى أو القهر أو كليهما معاً. هذه التحديات المرتبطة باللحظات التاريخية لحدوثها تصبح بمثابة محرك لإثارة ذكريات معينة. بمعنى آخر، تصبح الذاكرة عند إثارتها ذات تاريخ خاص

وقلادتها عنفيتها؛ يدفعها إلى السفر إلى أفريقيا هرباً من مشروع زواج في بيروت، ثم المشاكل التي تواجهها في أفريقيا مع خالها هاشم وزوجها ماجد، وأخيراً عودتها إلى لبنان وعلاقتها بالقنص التي تؤدي بها في النهاية إلى الحمل والموت. ولكن هذه الأحداث لا تروى دائماً بصوت زهرة، لأن صوت الراوية هنا منفصل زمنياً وإن كان شديد الاتصال - من ناحية الخبرة - بالأحداث والقدرة على استعادتها وروايتها .. هذا الصوت الـ ex-tradiegetic هو الذي يقول:

«ورغم أن ما فهمته كان مهزوزاً» (ص ٧)

«هل لأني كبرت وصرت أستوعب الأشياء» (ص ١٠)

«أنا الآن في سن أستطيع أن أميز معها تماماً الطبيعة عن المدينة» (ص ١٠).

ومن الجدير بالملاحظة، أن النص المترجم إلى الإنجليزية يوضح الفرق بين الصوتين بصورة مباشرة، فنجد عبارة مثل: «وهذه ذكرى أخرى أنا عند سن..» (٦ ص ٤)، وهو فرق يظهر بصورة غير مباشرة من خلال النص المكتوب بالعربية بسبب التباين بين اللغة العامية والفصحى. لقد كان هناك، على مدار التاريخ القصير للرواية العربية، جدل دائم حول استخدام العامية في الكتابة بين المحافظين الذين يرغبون في الإبقاء على اللغة المكتوبة خالية من العامية والمحليين الذين يدعون إلى إدخال العامية في النصوص الأدبية، وأسفر هذا الجدل عن استخدامات موسعة للعامية في الأدب العربي الحديث وبخاصة في المسرح، وفي الحوار داخل الرواية، حيث استخدم الروائيون العامية، ليس فقط للدلالة على المكانة الاجتماعية للشخصيات، وإنما لنقل الحوار بشكله الحقيقي ونقل المشاعر والأفكار الداخلية للشخصيات بقدر المستطاع.

الدائران إلى مجموعة متداخلة من العلاقات الاجتماعية حين تتجاوز زهرة النظام الأبوي، فهي تظهر^(٢) داخل هذا النظام مع النظام الشخصي وكيف أن الأمور السياسية مختلطة بالأمور الخاصة، لأن «وضع المرأة ليس دائرة مستقلة وإنما هو وضع داخل الكيان الاجتماعي بشكل عام»^(٣). وزهرة تتخذ وضعاً ليس فقط داخل الكيان الاجتماعي، وإنما هو وضع محدد يكونها امرأة تستخدم في إطار اقتصادي رمزي، إذ إن جسدتها يعتبر بمثابة المنطقة المشتركة حيث الجنس والاقتصاد يعملان معاً^(٤).

ولكننا نحتاج إلى التفرقة بين الرواية بوصفها قصة والرواية بوصفها خطاباً. وحتى يمكننا الكشف عن خصائص الرواية المضادة في «حكاية زهرة»، فإن لدينا الرواية كما يتم روايتها بالإضافة إلى أسلوب الرواية ذاته. وللكشف عن العلاقة بينهما، يمكننا دراسة الفرق بين زهرة - رابطة القصة - وزهرة الشخصية التي تلعب دوراً فيها، فهذا الفرق سوف يتيح لنا التعرف نقاط الالتقاء والانفصال بينهما. علينا، بمعنى آخر، أن نفرق بين كون الراوي يمد استخدام حوار الشخصية حيث يصلنا حوار الشخصية من خلاله، واختفاء الراوي لتحل الشخصية محله^(٥). هذه التفرقة التي يسميها جينيت homodiegetic/extradiegetic تساعدنا على التمييز بين زهرة من حيث هي صوت واحد في الرواية وزهرة الشخصية. والنظر إلى كيفية بناء شخصية زهرة من خلال أصوات الخطاب الأخرى داخل الرواية، يتيح لنا رؤية كيف يصبح بناء الرواية بحد ذاته تاريخاً مضاداً.

إن زهرة، من حيث هي شخصية من الشخصيات، تتحدد زمان ومكان الأحداث التي هي مجرد وقائع متمسكة داخل النص. هذه الأحداث تشكل التاريخ الخاص بالشخصية: زهرة في طفولتها تشهد العلاقة غير الشرعية التي تمارسها أمها، زهرة في علاقتها بمالك

حالات نفسية لم يكن هناك سبيل آخر للتعبير عنها»^(٧).

ترى دى لوريتيس أن :

«الترييل يهدف إلى فصل إدراك المرأة لذاتها عن جسدها، وينهى ارتباطها بهذا الجسد الذى لا يضحى أكثر من مساحة تدور فيها للمركة»^(٨).

باستبدال الترييل فى الأسطورة بالموسيقى التى تسمعها زهرة أثناء الرقص فى الرواية، نجد موقفاً مشابهاً ولكنه معكوس؛ حيث جسد زهرة مساحة تحتاج للاتصال مع ذاتها. تخير الموسيقى التى تسمعها زهرة باستمرار؛ من دقائق الطبل الأفرى إلى نفحات العود العربى. هذه الموسيقى تفعل بزهرة ما يفعله الترييل بالمرأة فى الأسطورة (بصورة عكسية). وهذا التفسير فى الموسيقى، حيث تتبدل بين الموسيقى العربية والأفريقية، يشير إلى رفض زهرة وضعها الحالى فى أفريقيا وحنينها إلى لبنان، ولكنه أيضاً يدل بدرجة أكبر وأهم على محاولة زهرة امتلاك جسدها والسيطرة عليه بينما تراه «مجرد مساحة تدور فيها للمركة» :

«أه. إنى لا أقوى على جسمى بعد الآن.. يجب أن أتوقف. يجب أن أقف. لكنى دالخة. من هذا الذى يمكنى؟ من الذى يقول يكفى يا زهرة» (ص ١٣٧).

(إن الانسجام هو القاعدة فى الموسيقى، وكل من الموسيقى الأفريقية والعربية يحقق نوعاً من الانسجام. الانتقال بينهما هو الذى يخلق الاضطراب. إن زهرة لم تجد الانسجام فى أفريقيا أو لبنان). تقول زهرة الشخصية يفقدانها السيطرة على جسدها، وهى فى هذه اللقطة تتحد مع زهرة الرواية، ولكن سرعان ما يفصل هذان الصوتان أحدهما عن الآخر :

«أتو وحوش، عقلكم صغير. ليش عم تضحكوا عشو عم تضحكوا! كلكم كنتوا

تنجح الرواية فى توظيف التجاين بين العامية والفصحى للفصل بين صوت الشخصية وصوت الرواية أحياناً ودمجها فى أحيان أخرى. مثلاً فى مشهد العرس حين تقرر زهرة أن تبدأ بلبانة جديدة مع ماجد (لاحظ أنهما متزوجان بالفعل) تجد أنها هى الوحيدة التى تجلس لتشاهد ضيوفها وهم يستمتعون بوقتهم :

«أخذت أسأل نفسى أن تنهض وترقص. أن تدفع كل الخجل هذا ابتداء من هذه اللحظة حتى تصبح واحدة منهن. إنها ليلة قرارى أن أتزوج ولهذا كان هذا الرقص والغناء» (ص ١٣٦).

إن صوت الرواية هنا يحكى ما حدث للشخصية زهرة، وكيف أن جسدها الذى تشعر به منفصلاً عنها، عن كونها امرأة، يحتاج إلى دعوة للرقص. هذا الصوت extradiegetic يصبح homodiegetic مندمجاً مع صوت زهرة التى تصر على أن تصبح مثل الأخريات: «وفجأة وجدت نفسى فى الوسط». إن زهرة واعية بكونها مهمشة، وأن رواية محاولتها الانتماء إلى الآخرين لا تتم بأسلوب ينم عن فعل، ومحاولتها البدء فى الانتماء للآخرين تتم بأسلوب إيجائى، فهى «تجد نفسها فى وسط الدائرة». وهذا النوع من الفصل يدل على أنه لم يكن لإرادتها من جانبها. إن زهرة التى أرادت الاندماج مع المجموعة التى فى منزلها تتطلع فى الحقيقة إلى اندماج جسدها بالموسيقى حتى لا يصبح هناك انفصال بين «الراقص والرقص» بتعبير بيتس Yeats. إن زهرة بعد أن شعرت بجسدها منفصلاً عنها وشهدت انتهاكه، تطمح إلى أن تجعل من هذا الجسد جزءاً منها، من كونها امرأة.

فى كتاب (Technologies of Gender) تنقد تريسا دى لوريتيس قراءة ليفى شتراوس لأسطورة Cuna عن امرأة تستعين بترابيل كاهن - طبيب لتيسير عملية ولادتها :

«قال شتراوس إن الطبيب يقوم بتوحيد العلاقة بين المرأة والألم حين يزودها بلغة للتعبير عن

عم ترقصوا يالا روحوا، يالا قوموا من هون» (ص ١٣٧).

هذا التوتر في الرواية، بين صوت زهرة باعتبارها شخصية كوّنت بجسدها وصوت الرواية الذي هو وعي زهرة القادرة على تحليل ما يحدث لها، يخلق الحكاية المضادة التي تتقاطع مع الحكاية الأبوية عن زهرة. إن تاريخ زهرة الشخصى هو الذى يتم استنباطه من بين الخطابات الأخرى وتحديده برغم الضغوط الاجتماعية. هذه الخطابات تجعل زهرة ما يريدها الآخرون أن تكون، بينما هي في الحقيقة تخاف تغير رؤية الآخرين لها:

«الخوف من أن تقلب الصورة. الصورة التي طبعت منها مئات النسخ وزعتها على كل من عرفنى منذ الطفولة، منذ الشباب زهرة الراكزة التي لا تقول إلا القليل. زهرة الملكة كما أطلق على جدى هذا القلب، زهرة البيثوية التي يحمر وجهها بسبب وبلا سبب. المجتهدة في المدرسة، التي تسهر حتى منتصف الليل تدرس، عكس أختيها أحمد، زهرة التي لا يقوى أى غبار أن يعلق بملابسها. زهرة التي ما ابتسمت لرجل، حتى لأصحاب أختيها» (ص ٤٢).

هذه هي زهرة التي نظمت شخصيتها حسب ما يرتضيه المجتمع. إن تحديدها، من حيث هي شخصية، لا يتم فقط من حيث الفروق الجنسية ولكن عبر اللغات والثقافات، فهي ليست فرداً موحداً، وإنما متعدد، وليست فرداً منقسماً بقدر ما هو متناقض^(٩). إن الخطاب سواء كان متعلقاً بالعائلة أو بالمجتمع: زهرة التي ما ابتسمت لرجل حتى لأصحاب أختيها، هو في الأساس خطاب يعوق نموها باعتبارها إنساناً. هذا النوع من الخطاب يجعلها كياناً أبكم، «امرأة لا تستطيع الاعتراض على شيء» (ص ٤٢). إن زهرة، في علاقتها بمالك مثلاً، لا تستطيع إلا التفرج على ما يحدث لها، وتستمر

في لقاء مالك الذي يمددها على فراش قدر ويتتهك جسدها (كأن هذا الجسد لا يمت إليها بصلة) دون أن تطلق كلمة اعتراض واحدة.

كذلك، فإن شخصية زهرة لا يتم بناؤها فقط على أنها «لا تستطيع الاعتراض على شيء» ولكنها أيضاً شخصية يتم دائماً الحديث بالنيابة عنها. حين يخبر زوجها ماجد عمها هاشم عن حالات ثورتها وعن أنها لم تكن عذراء يوم زواجهما، يبدى هاشم عدم الاهتمام بالأمر لأنه غير جدير بالمناقشة في القرن العشرين، ولكنه يأخذ بعد ذلك في استجوابها حول الشخص الذي أفقدها عذريتها وحول مهنته ولماذا لم يتزوجها، ويقوم هاشم بالإجابة بنفسه عن هذه الأسئلة:

«يمكن هو مسيحي ويمكن خفت من أهلك أو في سبب تاني ... شو القصة يا زهرة .. من هو الشخص حتى أساعدك أنا وترجعى تيسطى في حياتك» (ص ١٣٢).

وخلال استجوابه لزهرة تبقى صامته وهي تفكر:

«كم هو بعيد، وكم من الأفضل أن نفلق الموضوع لأنى لن أفتح فمى. كيف أشرح له علاقتى بمالك. كيف أستطيع تركيها في عبارات مبتدئة بأنه لا علاقة لى بالموضوع بل كنت شاهدة من البداية حتى النهاية وحتى الآن» (ص ١٣٢ - ١٣٣).

بينما يتم إسكات زهرة في هذا المشهد، فهي تموت حينما تجرؤ على الكلام. خلال علاقتها مع القناص، بقيت زهرة بكما، امرأة لا تستطيع الحديث عمايجول بخاطرها. وعندما تسأله عن «مهنته» يقتلها. وتفكر زهرة وهي تلتقط أنفاسها الأخيرة:

«قتلني بالرصاص الذي كان إلى جانبيه وهو يضاجعني.. هل قتلني لأنني حبلى أم لأنني سألته إذا كان قاصاً؟» (ص ٢٤٧).

بالإضافة إلى ذلك، فإن المشاهد التي ينتهك فيها جسد زهرة، وكأنه ليس جزءاً منها، تتكرر باستمرار داخل الرواية، خاصة عندما يقترب منها زوجها ماجد في الفرائش:

«آه، ما يحدث لي عندما يقترب، أشعر برياح باردة، باردة تجر آلاف الحزونات وتقترب هي لتلتصق بالأرض الموحلة، تزحف والرياح تشتد.. لا أستطيع أن أبعد كل شيء عني.. لأستطيع أن أقاوم... مقاومتي هي أن أنهى هذا الزحف.. على أن أنهيه بالسكاكين. أفنيه بالحرائق.. أريد أن أكون لنفسى.. أن يكون جسدى لى.. حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولي يجب أن تكون ملكي.. وإذا رضى زوجي أن يستعد عن جسدى، لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة» (ص ١١١ - ١١٢).

من المهم هنا ملاحظة اللغة التي تصف بها زهرة الشخصية انتهاك جسدها بحيث لا يصبح هناك فرق بين جسدها والمحيط الذي يتحرك فيه. في تلك اللحظة التي تصبح فيها واعية تريده أن ينتمى إليها وحدها. هذه هي في الحقيقة المرة الأولى التي تتحدث فيها زهرة عن قهرها وعن شعورها تجاه جسدها بالمقارنة مع المرات السابقة؛ حيث كانت الرواية هي التي تحكى كيف يتم بناء شخصية زهرة وانتهاكها بواسطة الآخرين. وفي الواقع، فإن جسد زهرة يوحى بصورة لاقتصاد معين. إن جسدها يمثل لبنان؛ البلد الذي يتقاتل أهله حول أصل - تاريخ عائلة - الأرض - الجسد - هذا الأصل يمكن تقصيصه من خلال الآباء والعودة إلى تاريخهم. إن زهرة

على مدار حياتها تتعرض للانتهاك من رجال يفترض قهرهم إليها، يفترض فيهم أن يكونوا «العائلة»، أولاً ينتهكها مالك، صديق أختها، ثم عمها وزوجها، ولهذا يصبح جسدها ذا قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة للعم والزوج اللذين يعرض كل منهما تاريخه في الرواية.

حكاية زهرة: التاريخ المضاد

تساعد بنية الرواية على استنباط التاريخ المضاد في (حكاية زهرة). تنقسم الرواية إلى قسمين: القسم الأول يتناول تاريخ زهرة الشخصي، خوفها وتردها وشعورها بنفسها. هذا القسم ينقسم إلى خمسة فصول تتم روايتها من خلال الصوت الأول (الأنثى). تروى زهرة ثلاثة فصول بينما يروى كل من هاشم وماجد فصلاً. وبشكل كل من خطائى هاشم وماجد تاريخاً قائماً بذاته سواء كان هذا التاريخ شخصياً، سياسياً أو شخصياً اقتصادياً اجتماعياً. ولو أخذنا بعين الاعتبار ما سبق أن أشرت إليه عن التاريخ المروى، فيجدر بنا النظر إلى هذين الفصلين الثالث والرابع داخل بناء الجزء الأول من الرواية. إن صوت زهرة هنا يكاد يحتوى الأصوات الذكورية في الرواية. ومن المهم ملاحظة عدم وجود عنوان لكل فصل في النص المكتوب باللغة العربية كما هو الحال في النص المترجم إلى الإنجليزية، مما يضفى على الرواية نوعاً من الاتصال والاستمرارية؛ وكذلك نوعاً من التحدي للقارئ الذي يضطر إلى قراءة الفصلين الثالث والرابع ضمن رواية زهرة لتاريخها وضمن وعيها بذاتها، وتصبح هذه القراءة أكثر وضوحاً بالنظر إلى حوار زهرة وعمها في نهاية الفصل الثاني الذي ترويهِ زهرة. في هذا الحوار يحاول العم إقناع زهرة بأن تخبر ماجد عن «وقعاتها»، هذه الحالات الغريبة التي تصيبها بين الحين والآخر؛ فتد زهرة في «صوت النعامة»: «هالواقعة صارت لي منك» (ص ٤٤). إن هذا الرد على جانب كبير من

للامتلاك، ورغبته في امتلاك جسدها هي امتداد لحلمه بأن يدخل ضمن التاريخ الاجتماعي الاقتصادي الرسمي للبنان. لقد كان ماجد دائم الشعور بالهوة التي تفصله عن الآخرين من أبناء وطنه في لبنان ذاته وحتى في أرض المهجر، في أفريقيا. لهذا، فإن هدفه من الزواج بزهرة هو تسليق السلم الاجتماعي، لأن «زهرة من عائلة مرموقة في الطبقة المتوسطة»، ولأن الزواج سيجعله إنساناً حقيقياً حين تصبح له زوجة وأسرة. إن زواج ماجد بزهرة يجعله «مالكاً لجسد امرأة» يستطيع أن يمارس معها الحب وقتما يشاء (ص ٢٨٠). زهرة إذن هي ذات قيمة سلمية بالنسبة لـ ماجد وتشكل رمزاً لنوع من التبادل الاقتصادي.

وكما هو الحال بالنسبة لهاشم، فإن زهرة تمثل لبنان بالنسبة إلى ماجد، لبنان الذي أقصى عنه يأتي إليه في أفريقيا. وزهرة بالنسبة إليه هي عروس عزيزة لأنه لن يضطر إلى دفع «مهر» للزواج بها كما كان سيفعل لو تزوج في لبنان. لهذا، فهو يتمسك بالزواج بها رغم صحتها وعدم تجاوبها معه، أو مواقفها العدائية تجاهه في بعض الأحيان:

«طباعها هذه لم تقف بيني وبين قراري الزواج منها، هكذا تتصرف كل الزوجات في بادئ الأمر. وأيقنت أنها سوف تعاداني مع الوقت وستبدل كل شيء» (ص ٩٩).

إن ماجد لم يحاول بحق فهم حقيقة زهرة، صحتها وتقلب أحوالها، وإنما راح يكون شخصيتها على النحو الذي يروق له ويوافق خياله. إنه كان متأكد أن الأمور ستغير لأنه شخصياً يرى في ذلك أمراً طبعياً في الزواج. حتى عندما تصبح زهرة على حافة الانهيار العصبي ويرغب خالها في إدخالها المستشفى للعلاج، فإن ماجد لا يرى إلا «امرأة كاذبة وخائفة من الفضيحة

الأهمية، فهو من ناحية يبرز أول مواجهة بين زهرة وعملها، وفي الناحية الأخرى والأهم يمهّد لدخول قصتي كل من هاشم وماجد إلى الرواية ولكن داخل إطار حكاية زهرة نفسها.

على مستوى تمثيل التاريخ، تمثل قصة هاشم التاريخ المعارض للتاريخ الرسمي للبنان، إذ لا يفصل تاريخ هاشم الشخصي عن التاريخ العام. إن لحظة المبادرة بتذكر القصة (التاريخ) لدى هاشم تأتي حين يأخذ في كتابة برقية لأهل زهرة بعد ما قررت الزواج بـ ماجد، وهي لحظة مشحونة بالمواطف التي تتيح له استعادة تاريخه وتذكر أسباب وجوده منفياً ولجونه إلى أفريقيا.

يتكون تاريخ هاشم السياسي من عضويته في الحزب السوري القومي الاجتماعي، ولحظة اهتزاز انتمائه السياسي بعد فشل انقلاب ١٩٦١ الذي كان يستهدف تغيير النظام السياسي. ولكن ذكرى لبنان لدى هاشم تصبح مرتبطة باللحظة الحاضرة، أي بقرار زواج زهرة من ماجد، لأن زهرة تمثل الوطن بالنسبة له: لبنان الذي لم يستطع تغييره أو السيطرة عليه حين عاش فيه يحضر إلى أفريقيا في شخص زهرة:

«كنت أشعر بأنني أريد ... أن أستنشق عبر ملامحها كل حياتي هنا وفي لبنان.. كنت أشعر بأنني من خلالها أستطيع أن ألمس الماضي. ماضئاً والحاضر. حاضري، حتى المستقبل، مستقبلي» (ص ٨٢ - ٨٣).

إذن، على مستوى الرواية باعتبارها تاريخاً، تمثل زهرة لهاشم حلمه بلبنان، إذ هو يخلق لها صورة غير واقعية، صورة لبنان الضائعة التي لا يستطيع استعادتها. أما بالنسبة لـ ماجد، فإن قصته تبرز تاريخ لبنان الاجتماعي الاقتصادي. إن خطابه يقوم بتكوين زهرة على أنها شيء

باختصار، فإن قصة ماجد تبين التناقض بين واقع لبنان وحقيقته التاريخية.

إن قراءة هذين التاريخين (تاريخ هاشم وتاريخ ماجد) على أنهما من رواية زهرة تمكنا من رؤية كيف أن مسألة التاريخ هي في الأصل مسألة (الرواية) أو القص، أي أن رواية زهرة لا تكتفى باحتواء روايتي الرجلين فحسب، ولكن خطابها يحيل خطابيهما إلى الهامش ويضعهما في مستوى الهوامش المساعدة على فهم قصة زهرة، تاريخ لبنان. إن هذين الصوتين «الرجاليين» محرومان من الوجود الفعلي داخل لبنان، فإنما تم إرسالهما إلى أفريقيا ليظلا هناك. لهذا، فإن القسم الثاني من الرواية تحكيه زهرة وحدها بصوتها الخاص وصوت الرواية.

الرواية، التاريخ والذاكرة

هناك علاقة وثيقة بين الرواية والتاريخ والذاكرة في (حكاية زهرة) فالذاكرة هي صلة الوصل بين الذات المروية والرواية، بين الذات في الطفولة والذات البالغة. وكما سبق أن قلت، فإن تكوين زهرة، من حيث هي فرد يظهر في عدة خطابات. هذه الخطابات تقدم لنا من خلال صوت الرواية التي تستطيع فهمهم وتحليلهم ولكنها في الأساس تستعيدهم من ذاكرة زهرة. من هنا، فإن الذاكرة تأخذ وضعا تاريخيا بشكل ماء، وتصيب العلاقة بين التاريخ والذاكرة معتمدة على زمان ومكان وقوع الأحداث، أي أن «الذاكرة تصبح ذات تاريخ .. أو عدة تواريخ»^(١٠).

إن زهرة، في محاولتها أن تعيش اللحظة الحاضرة وأن تعيد ترتيب الماضي لفهم ما حدث لها، تضطر إلى كبت ذكرياتها عن الخوف والألم والمعاناة الذين عانت

وهي تمثل الندم» (ص ١٠٥). كذلك، فإن ماجد لا يستطيع الحديث عن زهرة إلا في صورة مادية: «على كل حال يجب ألا أتدخل ما دام خيالها يدفع التكليف» (ص ١٠٥).

إن زهرة لم تكن أبدا بالنسبة له شخصا له حقوق وأفكار خاصة، ولكنها كانت فقط موجودة بوصفها امرأة - رمز الأرض الصامتة - التي يمكنها تزويده بالإشباع الجسدي أو النفسي أو كليهما، الإشباع نفسه الذي كان يجده عند ذهابه إلى بيت للدعارة في بيروت. كذلك، فإن زواجه من زهرة أريح من ذهابه السابق إلى بيت الدعارة في بيروت، إذ لا يدفع لها مقدر ما كان يدفع للدعارات. لهذا، فهو لم يستطع مقاومة رغبته في ممارسة الجنس مع زهرة كما فعل عقب شجارهما بشأن علم علميتها.

إذن، وعلى مستوى الرواية من حيث هي تاريخ، فإن جسد زهرة يتم تداوله رمزا للتبادل الاقتصادي بواسطة هؤلاء الذين يفتقدون لبنان بشدة، بنوع من التنافس هو في حقيقته تنافس بين الاقتصاد الذي يرمز له كل من ماجد وهاشم من ناحية، والاقتصاد الذي يمثل صوت زهرة وصوت الرواية من الناحية الأخرى.

أما على مستوى التاريخ الذي تم تمثيله داخل الرواية، فإن قصة ماجد تكشف حقيقة التاريخ اللبناني الرسمي الذي يقول بأن لبنان هو لكل اللبنانيين، أو بأن قصة لبنان هي قصة الأصل والثرث المشتركين. قصة ماجد في الحقيقة تخبرنا بأن قصة لبنان هي قصة الطبقات الاجتماعية، هي البؤس والفقر. إن قصته هي ما يعنيه أحمد أخو زهرة حين يدعى أنه ورفاقه:

«... يحاربون الاستغلالية، يريدون لفت النظر إلى مطالب الشيعة المغبونة. يريدون قتل الإمبريالية والنظام المهترئ والقوى الانعزالية» (ص ١٦٧).

الحديث عن أمورهن الجنسية. وبإثارة هذه الأمور تصبح هذه الصور من الكبت الجنسي ضمن الرواية المضادة والتاريخ المضاد الذي تقلعه لنا هذه الرواية. إن هذه الذكريات المضادة في الحقيقة توضح التفاف الذي يطغى في المجتمع الأبوي في شؤون الجنس.

وبينما تعتبر ذكريات زهرة، أى الذكريات المضادة، تدميراً لما هو «صحيح» ومتعارف، فإنها، في الوقت نفسه، تقوم بدور مختلف. إن سعى هاشم إلى ذكرياته هو «سعى إلى تاريخه»^(١٢). إن هاشم في الحقيقة يعتقد أن بإمكانه استعادة ماضيه في لبنان، أن بإمكانه الاحتفاظ بالماضي لو أعطاه شكلاً ومعنى في شخص زهرة. إن ذكريات هاشم عن لبنان التي ينقلها معه كما «ينقل ذراعيه وبنيه» هي حاضرة معه طول الوقت: «الوطن هو الحاضر والماضي أيضاً» (ص ٧٣). هذه الذكريات عن وطنه الذي ظنه مفككاً يظهر حيثث على أنه بلد ذو جيش وعسكر، في استطاعتهم إلقاء القبض وتدمير الخطط ومعرفة كل أفراد الحزب وملاحقتهم؟» (ص ٦٦)، «إن العبور من الذكرى إلى التاريخ يتطلب من كل جماعة أن تعيد تعريف ذاتها من خلال إحياء التاريخ الخاص بها»^(١٣). إن «التاريخ الخاص» لهاشم هو عضويته في حزبه السياسي، وهو حين يستعيد كل لحظة من لحظات الانقلاب في لبنان لا يستطيع أن يرى ذاته إلا ضمن تلك المجموعة، وقد غذى وجوده في أفريقيا لديه هذا الالتصاق بالماضي بين ما يسميه نورا «ما قبل» و«ما بعد»، «لأن تلك هوة عظيمة تفصل بين الحاضر والماضي»^(١٤).

إن هاشم لا يتمكن من استعادة صورته «بطلاً» في وطنه. برغم أنه مازال يمارس دوراً حزبياً قيادياً في أفريقيا. إن هاشم في سعيه إلى أن يجعل التاريخ الذي يعيد بناءه مساوياً للتاريخ الذي عاشه هو في الحقيقة سعى إلى

منهم في طفولتها. ولكن، «هل يمكن فصل المكونات عن الوظيفة؟» إذ «إن الذاكرة هي بالفعل، تختص بتعريف الذات»^(١٥). إن ما يحدد انحياز زهرة هو خوفها وهي تشاهد أمها في علاقة غير شرعية، وألمها وهي ترى أباه يضرب أمها، ومعاناتها حين تستمر في لقاء مالك رغم علمها بأنها تكرهه.

هذه الأحاسيس المضطربة تظل تقتحم حياة زهرة حتى في لحظاتها الخاصة جداً حين تشعر بالنشوة الجنسية لأول مرة في حياتها مع القناص:

«صرختي امتدت كبركان يقلف حمماً وأتربة نارية يفجر كل داخله بالرماد الخطر المنهمر والغبغار الخائف فوق كل أمانى الماضية» (ص ١٧٩).

«حياتها الماضية» هي الخوف والألم والمعاناة، وهي في ذاتها عملية تاريخية ساهمت في بناء شخصية زهرة. إن زهرة الصامته التي «لاستطيع الكلام» تحتاج إلى الاتصال مع جسدها وطبيعتها الجنسية: «كان هذا التوقع متعباً لأنني كنت أشعر بأنني لم أعد أملك أى جزء من جسمي» (ص ١٨١).

ولكن هذه الذكريات الخاصة بزهرة، حين تروى بصوت الرواية، تصبح في ذاتها هي الرواية المضادة، لأنها تقدم الأحداث التي يغفلها عادة التاريخ الرسمي. الذكريات المضادة هي تلك التي يتم دفنها في اللاوعي لأنها «غير أخلاقية» مثل تاريخ زهرة الشخصية، وخصوصاً الأمور الجنسية منها، هذه الذكريات تكون عادة أسوأ لا يتم الحديث عنها علناً وخصوصاً في المجتمع الأبوي، حيث النساء أساساً معزولات يعاملن على أنهن في منزلة مختلفة عن الرجال، لا يمكنهن

فإن الرواية هي التي تمنحهما الشكل النهائي، لأن (حكاية زهرة) إلى جانب كونها الرواية المضادة للتاريخ الأبوي للبنان، هي الرواية التي تسمح لزهرة بالعيش من خلال الخطاب.

إخلاصة:

إن (حكاية زهرة) هي في الحقيقة حكاية لبنان. وإعادة النظر إلى المشهد الافتراضي للرواية، حيث تغلق أم زهرة فيها وتكتب صولتها وقدرتها على التعبير عن نفسها، تساعدنا على فهم سلوك زهرة خلال الرواية كلها. إن زهرة التي تم تحويلها إلى امرأة خرساء، إلى مجرد جسد، تمثل لبنان الأخرس، الأرض التي لا يمكنها التعبير عن معاناتها. كذلك، فإن المشهد الأخير في الرواية يساعدنا على قراءة هذه الرواية باعتبارها «رواية مضادة» و«تاريخاً مضاداً». حين تقتل زهرة الشخصية في روايتها فإن صوت الرواية يستمر في الحديث إلينا:

«إنه يقتلني، تقتلني بالرصاص الذي كان إلى جانبه وهو يضاجعني... لقد قتلني. من أجل هذا جعلني انتظر الليل» (ص ٢٤٧).

إن هذا الصوت - الذي يروي (حكاية زهرة)، حكاية لبنان، هو الذي يستمر في القص عن معاناتها وسوء طالعها حتى بعد موت صوت الرواية، لا يموت. إنه وعى زهرة، وبالتالي هو صوت لبنان الرواية. إن (حكاية زهرة) تتضمن بلأغلاها التاريخ السياسي للبنان، ومعاناة زهرة هي في الحقيقة معاناة لبنان. وهذا الصوت الخارجي (الرواية) يصبح له القول الفصل في تاريخ لبنان. إنه صوت يناقض التاريخ الرسمي ويتضمن التاريخ الاقتصادي الاجتماعي والسياسي للبنان. إنه الصوت الذي يتحدث ببناءه الاجتماعي.

رؤية مؤقتة لذات لا تقبل التغيير؛ لأن هذه الذات قد ضاعت عند مغادرته لبنان. في أفريقيا يعيش هاشم حياة روتينية لا استمرارية لها:

«عندما كنت أقول لهم هذه الأشياء هي الوطن كانوا يضحكون. لا تضحكوا يا جماعة، لا أستطيع أن اعتاد على غير وطني، حتى نكهة الفاكهة مختلفة. [تقولون] أنا أفكر كالبنيت يا جماعة؟ أفكر كالبنيت؟ هذا رأيكم.

أريد أن أفهم هل الأحاسيس الصادقة هي للبنات فقط؟ الظاهر لن نتفاهم يا جماعة» (ص ٧٣ - ٧٤).

وبرغم أن الذاكرة تربط بالأمكان بينما التاريخ يرتبط بالأحداث^(١٥)، فإن ذكريات هاشم عن التفاصيل الصغيرة، مساكب الحبق، مجلات الجنس والمصارعة تحت وسادته، بلاط المطبخ ذي اللون الباهت، كلها لا يمكن فصلها عن الأحداث الجرى من البوليس بعد فشل الانقلاب:

«أخذت أدخل غابات ما كنت أتوقع وجودها في لبنان... كأن لبنان والصراع والانقلاب وفشل لا تمت إلى هذه البقعة ولا تعني لها شيئاً» (ص ٦٥).

إن منظر المكان حيث «الأشجار الشاهقة وأصوات الطيور» هي هي ذكرى هاشم عن لبنان، إنه المكان الذي حملة معه إلى المنفى بكل ما يتضمنه من دلالة تاريخية وسياسية.

إذن، هناك ارتباط بين الرواية والتاريخ والذاكرة في (حكاية زهرة). وبينما تمضي الذاكرة والتاريخ مرتبطتين،

الهوامش :

- (١) حنان الشيخ ، حكاية زهرة (البروت، دار الآداب، ١٩٨٩) ط ١ ، ١٩٨٠ .
- (٢) Kelly, Joan, *The Doubled Vision of Feminist Theory*, p.4. Quoted in Teresa de Lauretis, "Technologies of Gender." (Blomington: Indiana University Press, 1981, p.8.
- (٣) المرجع نفسه، ص ٨٧.
- (٤) المرجع نفسه، ص ٨ .
- (٥) Genette, Gerard . *Narrative Discourse , An Essay in Method*, trans. by Jane E . Lewin Iaca, N.Y . Cornell Univ. Press, 1980, p.174.
- (٦) Al - Shaykh, Hanan *The Story of Zahra* . trans by Peter Ford (Great Britain, Pan Books, 1987) 1 st published in English. by Quarter Press 1986, p. 4.
- (٧) Lévi - Strauss, *The Effectiveness of Symbols*, Quoted in Teresa de Lauretis. op . cit. p. 44.
- (٨) *Technologies of Gender*, p. 45.
- (٩) *Technologies of Gender*, p. 2 .
- (١٠) Natalie Zemon Davies (Randolph Storn (pp. 1 - 6) " Introduction " *Representations* 26 (Spring 1989) p.2 .
- (١١) *Representations* p.4.
- (١٢) Pierre Nora, "Between Memory, History, *Les Lieux Memoire*" *Representations* 26 (Spring 1989) p.13 .
- (١٣) Nora p.15 .
- (١٤) Nora p.16 .
- (١٥) Nora p.22 .

متابعات

□ (السرائر والمكامن) عند منتصر القفاش.

□ أبعاد اشتغال الزمن في (مساء الشوق)

□ ظلال الأصنام الجديدة

□ المقامة والتاويل : قراءة في (الغائب)

السرائر والمكامن

عند منتصر القفاش

إدوار الفراط



منذ كتابه الأول (نسيج الأسماء)^(١) مازال منتصر القفاش يولي أهمية خاصة لما يسميه هو، وفق عنوان إحدى قصصه: «الإيغال في الحفرة»، مازال النقش والنسج والوسم والوشم والرسم وفعل الخط والرُقش تشغل حيزاً في رؤية هذا الكاتب بل تسرى في أعماله، تشاغله وتناوشه باستمرار.

وموف نتساعل معه، الوشم عنده أهو حفر وثبيت، لم «يسببح احتمالاً يضاف إلى تركة الاحتمالات»^(٢) التي تفصّل بها كتابته؟ فمادامت «أجزاؤه قد تفرقت»^(٣) فإن ذلك التفرق وحده هو شرط جوازها، وإلا حقت حرمانيتها، وفق ما اختار الكاتب أن يصدر سرائره به إذ جاء بذلك النص من كتاب (الوسم في الوشم) لأحمد بن أحمد بن إسماعيل الحلواني الذي طبع بالمطبعة الميمنية سنة ١٣٢٢ هـ.

ومع ذلك، فإن نصاً آخر من كتاب (الوسم في الوشم) قد ينير هذه المسألة أكثر، فليس نصّ القفاش

تصدر هذه المعالجة لكتاب (السرائر)^(١) لمنتصر القفاش عن أن هذا القصص - كما لا أحاج أن أقول - منبث الصلة تماماً بالقصص التقليدي، وحتى بما عرف بأنه قصص الحساسية الجديدة، فليس فيه الحكمة القصصية ولا تقنيات الإيهام والمحاكاة وتوزيع قيم السرد والحوار والتحليل والتعليل المعتادة، ولكنه أيضاً لا يقتفى أثر ما اختطته القصة الحديثة، بل أظنه يتمثل إنجازاتها ثم يخطو إلى جانب ما أسميته «القصة القصيدة»^(٢) يشق لنفسه طريقاً خاصاً به، تسمى هذه المقالة لتبين معالنه أو ملامحه الرئيسية.

ولا مجال للشك، بطبيعة الحال، في أن الخبرة الفنية بمعناها الأعمق، أعنى تلقى العمل الفني والمشاركة في إنتاجه من جانب المتلقى، لا بديل لها ولا عوض عنها، وإنها خبرة حميمة ومتفردة. وإنما قصارى العمل النقدي أن يضع خبرة موازية، وربما ناعية، وينبغي أن تكون شديدة الانضاح أمام العمل الفني، تتمثل له وتلمس مكانته وفي كل الأحوال تهتدى به.

بطريقته المتحركة التي لا تثبت على حال . «حينما يصبر من ينقش فوق واجهة بيت أو دكان أو فوق جدار. يعبر لك في أحيان عن استيائه من النقش أو من كثرة الكلمات، وأثناء ذلك تحرك قبضتها يديه وكأنهما تمحوان النقوش»^(١٠) .

هناك إذن في هذا النص حركة متصلة بين الوشم والحجو، لا تركز إلى أى من القطبين ولكنها لا تترك أيهما، أيضا.

لعل وضوح هذه الحركة بين التثبيت والإلغاء - أو بين التجميد والترقق - هو من المخططات التي وصل إليها قطار نصّ القفاش بعد أن رحل عن «نسيج الأسماء» .

تساوق مع هذه الحركة الدائبة حركة أخرى تسم هذا النص بمسميها، وتتوَجَّح فيه أيضا، هي حركة البدايات التي هي في الوقت نفسه نهايات، أو القفول أيضا من النهاية إلى البدء، دون توقف:

«كل ما قرر فعله منذ الصباح، يجد نفسه مشغولا بنهاياته»^(١١) .

إن «حافة البداية» عنده يسكنها الزمن الذي يستعاد ترتيب أوراقه القديمة، هي التي القذف بها يتيح «رؤية امتدادات خطوط كف تنظم السنين»^(١٢) .

«تسأل نفسك أكل ما نثر من أشطر في الأوراق حوته القصيدة أم أنها كانت بدايات»^(١٣) . فهذه القصيدة الجامعة التي تنظم كل شعر العالم - كأنها نهاية العالم - هل هي - فقط - بدايات؟

أم أنها، مثل تلك الغرف المديدة التي «هجرتها أصحابها ومنهم من يجيئها قبل أن يضمه رحيل» - مثلها مثل أشعار القصيدة الواحدة المتكثرة: «بدؤها ومنتهاهما بمنزلة دوما»^(١٤) .

«المطبوع» فاعلا فقط، ليس هو الذى يقوم بالحفر والتثبيت والوشم - لكي يشتت على الفور ويجزئه ويقطعه - أى أنه ليس نصا «طابعا» فقط يعمل عمله إيجابيا في هذه الآلية كلها، بل هو كذلك - وربما أساسا - نص «مطبوع» محفور موشوم منقوش، «أما الواشمة ففاعلة الوشم التي تغرز الإبرة في المستوشمة وهي طالبتة فإن فعلته لنفسها فهي واشمة ومستوشمة»^(١٥) . ونص القفاش واشم مستوشم، في تقديرى، هو وقاع أو موقعة: «أنا من الخلف دائما تمضى بلا عودة.. انحسر جلبابها المزركش عند وقوعها»^(١٦)؛ فهو نص يوقع على العالم رؤيته وقد يلج العالم، كما تقع عليه رؤية العالم لنفسه الآن، أو يلج العالم، أيا كان ذلك العالم الذى سوف نحاول أن نتوسم قسماته . اقرأ هذه السطور القلائل من نص يفيض بمثلها سواء في شاعريتها أو في إيماعاتها المستمرة :

«خطوط تعبرك وتبادل أمكنتها، وتترك إسرارات تألفت جسدا تمازجت معاله بوقت يتهادى في رحاب الذاكرة»^(١٨) .

أو اقرأ:

«صوت قطار يشق الصمت الذى يلفك. فى اقترابه يتبدى لك انطلاقه وقد نغيت عن طريقه المخططات والعلامات»^(١٩) .

فهى إذن خطوط فاعلة وليست سلبية، إنها «تعبرك» ولكنها لا تثبت على حال واحد، إذ إنها «تتبادل أمكنتها» هى لا ترى فقط، بل هى «تترك إسرارات» .. ولكن المعالم قد تمازجت، وإذا كان صوت القطار يشق الصمت، فإنه قد محيت عنه - هنا - المخططات والعلامات.

فهذه إذن فى تصورى إحدى محطات الدخول إلى هذه النصوص الجميلة المحملة، وحتى إذا محيت هذه الحطة، فيما بعد، فإنها تظل قائمة لأنها فى وقت ما كانت قد أقيمت، لازوال لها عندئذ، لقد ثبتت

هذا العالم على هذا النص، وأعنى بذلك ما يمكن أن أسميه لبس الهوية، أى التعذد والتشكّل - بما يتضمن ذلك من دلالة المرايا - الانعكاسات، والأطياف - الخيالات، وما يعنيه ذلك من التجزؤ والتشتت الذى يحمله بدوره قانون النظم الذى لا يتقن التشتت، أو قانون التضاد الذى لا يزيل أحد قطبي التضاد، بحيث يظل هذا «القانون» نفسه موضع تساؤل متصل، لا «فى» النص فقط، بل «من» النص أيضا .

ينتهى نص «نظم المكان» بسؤال من موضوع النص نفسه: «يخطو نحو السلم، وهو يلتفت إلى الورا، وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق : من الذى يخرج الآن؟» (٢٠) .

(وعلى سبيل العود على بدء، فهل هو يصعد أم يهبط، هل يبدأ أم ينتهى؟)

ولكن من هو؟

«امتلاكه دوما لما حوله قبض الشك» (٢١) .

هذا بالضبط هو امتلاك النص لا لما حوله فقط، بل لنفسه، هو امتلاك حقا، وسيطرة لاشك فيها، لكنها قبض الشك، إنه «امتلاك لا تشقه إلا وجوه فى المرأة» إنه امتلاك «لا يجفل من إحصار طيف، أطياف تواتيه، ويقفو انفلاتاتها المتواضعة، لا يسميها، لا يصلها برؤاه السالفة» (٢٢) «فى زمن لم يبق لى غير أطياف» (٢٣) «قد يتحاشى النظر فى «المرأة» (٢٤) ولكن «تكسر المرايا» (٢٥) «لم يرد الالتفات إلى المرأة حَسَّ أن وجهه سيطالعه فى صفحتها المصقولة متسائلة» (٢٦) «ظل محدقا فى المرأة، والصوت لكنه يأتيه منها عاليا وناطقا الكلمات على مهل» (٢٧) «كان قادرا على كشف الجالس خلف المرأة» (٢٨) لكنه لم يفعل .

ولذا كنت لا أتردد فى أن أتناول كل مقاطع النصوص - أو على الأصح كل أجزاء النص - باعتبارها

ولعل أجلى صياغة مفسح عنها إفصاحا هى: «تلك هى البدايات دائما هواجس تنفى الدوام وتخيله بعد الأخير هو المبتدى» (١٥) .

ومن الشائق - فى هذا الصدد - أن القفاش ينهى أكثر من قصة له بما يوحي أنه يتدلوها - ليست هذه هى حكاية النص المدور الذى تحملك نهايته إلى بدايته، وهى تقنية أوشكت الآن أن تبتذل عندما تستخدم بسهولة ودون مغزى حقيقى - بل هى نهايات مستترقة تومئ إيماء - فقط - إلى أنها هى نفسها بدايات: فتنهى نص «ملافة» بـ «ينس باسم مجهل صاحبه. وفى حذر من الأمكنة يقترب من مقبض الباب ويكمل الصعود» (١٦) . وبصياغة مقاربة جدا ينتهى نص «هو»: «أعاد الورقة وقد طالها عرق كفه ثم بدأ مترددا فى الصعود» (١٧) . أما فى «وريات»، فإن كل أدوار الشرطج «بلا نهايات» (١٨) . وينتهى هذا النص كذلك بأن يقول السارد «أبدأ فى السيرة» هذه جملة النهاية فى النص (١٩) .

فهل هو صعود، أم هو فعل الوصول؟ وهل هو البدء أم النهاية؟ أو أنهما على الأرجح «متزجان دوما»؟

إن ما يكمل بوليفونية وتعدد نغمات الدلالة وسياقاتها هو بالضبط علم اكتمالها. والدلالة هنا، كما هو واضح، علم التعدد، وتبدد الهوية، وفقت الغايات، أى كأنها «ضد الدلالة» - إن لعبة الشرطج التى لم تعرف قط إن كانت قد لعبت فعلا سنكتشف أنها لم تكمل .

امتزاج البدء والمنتهى، مثل امتزاج النبات والحو، لا على سبيل الامتزاج للمصمت المغلق على ذاته، بل فى حال موصولة من الافتراق والمقتضى، هو ما يقضى بنا إلى ما أراه خصيصه هذا النص - علامة رؤيته للعالم - سواء كان هذا العالم جواريا أم برانيا - أو ربما ميسم انطباع

الموج، قد جاءت لأغراض تعليمية ما أشد بعدها عن المقصد القصصى للنص، فإنها جملة دالة ومفتاحية على غربة هذا النص والتباسه وغرابته .

تحت مظلة لبس الهوية أو تبددها يأتي التجزؤ والتشتت الذى يندرج فى قانون مضاد هو النظم - نظم الأمكنة، نظم الأسماء، وليس قط نظم الأفعال - وهو قانون مضاد للتشتت كما أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته.

وسوف تجد مصداق هذا التجزؤ ليس فقط فى تفصيلات الوصف الموجز على دقتها ونمنمتها، وهى كلمة محببة إلى الكاتب - السارد - الراوى، بل فى موضوع الوصف نفسه : الأوراق التى تشر عليها دائما متناثرة وغير مرتبة، قصاصات الأقمشة التى تجدها دائما مبعثرة، ممزقة، مكومة، كأنها تاتثر قصاصات الحياة نفسها.

«قصاصات الأقمشة متعددة الألوان مكومة فوق السرير» «اللون لا يستطيع تحديده» «الأوراق غير المرتبة» (٣٢) «لم يفكر فى جمع ما كتبه، نشره بين صفحات الكتب والكراسات، فسى الأدرج والصناديق» (٣٣) وهكذا تجرى الأمور على طول النص، فهناك الخطابات المتناثرة الموضوعية على غير توارىخ ورودها، وهى خطابات لن تصل، أو ستصل، من عالم شواهد القبور المتسربة. ولكن «تكاثر القسراء فى تلاشي» (٣٤) كيف يكون التكاثر فى تلاشى التكاثر ذاته؟ هذا هو التضاد الذى تحمله التعددية فى طواياها، إنه «يجابه التكاثر باتخاذ دلائل على ما يخفى» (٣٥) وكأن «ما يخفى» يحمل الواحدة.

فهل يتناول هذا النص حياة متكاثرة متشتتة تنشعب وتنصب فيمن يجب (الحفيد - الابن - القرينة - الأقران والزملاء) وفيما يجب من ظواهر الأشياء ومكانها، بدءاً من الأضواء والظلال إلى الأوراق القديمة والأشعار؟ أم

بالفعل وحدة واحدة، لا تفرق إلى «قصص» متفارقة أو منفصلة كما تجرى بذلك التقاليد القديمة فى القص، فإن ما يؤازرنى فى ذلك هو النص نفسه: «صار يركن إلى معنى» لبقاء يرادف الدخول والخروج من كل الأبواب فى آن واحد، فى سؤال واحد : لمن كل هذه الحياة؟ (٢٩)، فلا جناح على أن دخلت إلى النص وخرجت منه من كل أبوابه فى آن، كما أنه لا جناح على أن أرى فى «بطل» هذا النص - ساردا وراويا ومروبا عنه بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، شيئا مرت به تصاريف السنون أم تلمسينا يبحث عن كلمة فى المعاجم أم حفيدنا يجمع أكياس الورق ويعتبرها عملة وراءه رصيد ذهبي من الخبرات والتجارب والأسئلة، كلهم، شخصا واحدا - غير مشخص بطبيعته - هو أقرب إلى حالة تأملية أو حالة من حالات النص، هو أيضا محرك للنص كما أنه يتحرك بالنص، حتى لو كان الجد والحفيد يأتيان فى النص متفارقين، يدور بينهما حوار ما، أو تحدث بينهما مجريات أفعال ما، فهما فى تقديرى وجهان لأمر واحد، وانكاسان «لبقعة منيرة» واحدة قد «تسقط على الجسد أو حافة السرير» (٣٠) أو «تتقافز تلك البقعة فى أنحاء الغرفة» (٣١) .

ليست هذه وحدة فى الهوية بقدر ما هى لبس، وتعددية: «هى أسماء كان سيسمى بإحداها (كنا) والصحيح أحدا» وضعت كلها يوم مولده أسفل شمعات موقدة... وأتى الأب الغائب يومها ليلطف باسم آخر» فهل الأب الغائب هو «النص الواحد الجامع» وإن كان متفرقا؟ وهل تبادل الأسماء هذا دلالة على أزمة هوية أم أزمة غربة؟ هل السارد الراوى المروى عنه هو «سمكة على ظهر جبل» ما أشق غربة السمكة وقد نفيت عن محيطها المائى إلى ظهر جبل صخرى .. ومع ذلك فإن النص - وقد أثبتها - فإنما أثبتها عن طريق النفى: «إنه لم ير على ظهر جبل سمكة» ومهما كانت هذه الجملة المستنقذة من ميم تراث علم العروض المتلاطم

ومن المستوى الاسترجاعي ذكريات تأتي تترى في النص، استرجاع فترة الدرس في المعهد الديني، ذكريات حب يبدو لنا محبباً أو غير متحقق على الأقل، وإن كنا لا نتحقق ذلك على وجه اليقين قط، وذكريات رحلات وأماكن وقرى ومحطات وعائلات، وذكريات صداقات أو على الأقل زمالات ورفاقات لا تأتي إلا على سبيل أنها مندرجة في سياق يخالف سياقات مجرد الشجن والنوستالجيا أو الحنين إلى الماضي، قلعه أدخل في سياق التششت والتبدد والسؤال المستمر - وهذا هو على وجه الدقة - سياق المستوى الراهن، الحاضر الملتبس المتزج بالماضي والمختلف عنه، مقترنا به منفصلاً عنه في آن.

إن تمازج المستوى الاسترجاعي الراهن - هل هو تمازج البدء والنهاية؟ - يتبدى لنا على هيئة أطياف، وإيماءات، لا تتحدد الشخصيات قط، ولا تقطع بعلامتها الجسمانية، العيانية، بل هي تبتعث - باعتبارها «أحوالاً» نصية تشابه «الأحوال» الصوفية - لكي تسهم في عملية الإمساك بالمعنى دون صوغ نهائي له (صفحة ٢٤).

وتبقى دائماً فجوات فراغ بين مقومات هذا المعنى، وهي فجوات تترجم عن نفسها، من وجهة نظر شكلية بحتة - هل هناك أبداً وجهة نظر شكلية بحتة؟ - في طريقة صوغ الحوار العائلي، على المستوى الأول:

« حروح القهوة النهاردة.

.....

« الماية لسه فوق الأرض ما ترجعها مكانها.

....

« الشباك مقفول. الأوضة كحمة.

- مين؟

« لأ، باين حاجة وقعت من إيديه».

هو عبء الوعي بحياة واحدة خفية وأساسية لعلها تتجسد في شفرة «المفتاح» الساكن في جيب المروّي عنه، يتلمسه، يضغط عليه قبل أن يراه، يسمع رنة صلته بقاع الزهرية الزجاجية، يجلي كلما عشر عليه بعد اختفاء^(٣٦)، أم أن هذا النص تسكنه روح هائمة، حائرة بين التيمثر والتمزق والتناثر، ولكن فيها عزماً خفياً، فيها نواة قوة داخلية هي معرفة - غير متيقنة - ستمتعه حلّ إيسار الوجه المحاللة المتواضعة؟

إنه نصّ لا يريد «أن يظل واحداً» - مع قدرته على ذلك - ولا يزيّد أن تظل السماء مغلفة عليه وأخيرة به^(٣٧).

ولذلك فإن تعدد مستويات النص هو الذي يكون إيقاعه .

ويمكن لنا أن تبين على الأقل أربعة مستويات : المستوى اليومي والمستوى الاسترجاعي والمستوى الراهن، وما تدرج فيه هذه المستويات الثلاثة كلها: مستوى التأمل. وهي مستويات سواء كانت مخبأة أو سافرة، حباله حولها يضفرها ويحكم وصلها بأصابعه (عن النص بتصرف)^(٣٨) هي مستويات مضمغورة، متلاقية، منظومة، ويبقى كلّ منها متميزاً. فمن المستوى اليومي شراء العيش، والكسبيالة التي يجب أن تدفع، وأكوام الهدوم المتناثرة، وصرف المعاش، ودرجة السلم التي يراد إصلاحها، والجاكّة الواسعة، والدينون، وأسعار المشتريات وشكوى صموية دروس الفقه، وفي هذا المستوى تأتي نغمة مرهبة قليلاً: «جالك منين الدّم اللي على هدمك»^(٣٩) (وواضح، بطبيعة الحال، لتدخل مستويات اللغة من عامة بمختلف سياقاتها، إلى فصحي سليمة، إلى لغة تراثية أو مستلهمة من التراث إلى لغة شاعرية بالغة الرقة وبلغة الوقع، وهكذا).

ليس هناك لتداخل، في تقديرى، بين المستويات؛ الاسترجاعى الراهن والتخييل. إذ التداخل قد يعنى ضرورة وجود الانفصال، بمعنى من معانيه، مسبقاً، أما هنا فهو اندراج تحت مستوى تأملى يضمها جميعاً ويعطيها إيماءً إلى دلالة شاملة تفوق دلالة كل مستوى على حدة.

أكون في هذا تفسير لأهمية فكرة «النظم»: نظم المكان، نظم الأسماء، ونظم الشعر المضمر في تلك القصيدة الجامعة المختلفة المراوغة التي وجدت وزالت، والتي تضم على نحو ما أنظر الأبيات المتفرقة شتاءً ونظم أسماء الجذود التي ربما مستقيم شجرة العائلة بغروعها الكثيرة وأوراقها التي تكاد تسقط.

«نظم الأمكنة العديدة التي بعده كل منها بدرجة أخير يصعبه - هو أم من - حاملًا الأسماء كلها» (٤١).

ليس «النظم» هنا مسبقاً، قلبياً، مفروضاً أو مقحماً. أى أنه ليس علة تتأتى عنها الحركة القصصية أو النصية، ليس خالقاً لها من عدم، بل هو أساساً غاية تستشرفها - ولعلها تستهدفها - هذه الحركة النصية.

إن التردد والتراوح والإمكانات غير المستقرة هي التي تقيم عماد هذا النظم، وليس «النظم» هو الذى يضم - قصداً - شعث هذه التراوحات.

وفي سياق هذا النظم نجد أن المسافات الخالية، والأوراق المتناثرة، والأشجار المشطرة المجزأة المتراكبة الناقصة تقابلها الجمل اليومية المبتورة والنظرات غير المكتملة والأماكن، أو المواقع، التي تلمح لها ولا تفصل تفصيلاً، تومض فقط أو يقع عليها الومض لكنها لا تفرق في النور ولا تسقط بفعلها، قط، هي مع ذلك توى ولو في لحة - أى لا تظل حبيسة الظلمة أو الظل، هي تضيء أو تضاء ولو في خطفة نور، لا تقع أسيرة الحد والقيد.

وبالطبع، فإن تحليل هذا النص الموجز سوف يكشف لا عن عفوية مجانية، بل عن دلالة واضحة: تساؤل عن إقبال الشباك وكثمة الغرفة بما يضممر دحضهما، سؤال عن سقوط شيء ما من قبضة الإمساك، وسؤال عن الذهاب إلى القهوة، دون جواب.

ويمكن استنطاق الحوار العامى التالي، في الصفحة نفسها، على النحو التالى، وهو حوار من جانب واحد، إذ يظل الجانب الآخر دائماً قيد الإخفاء - وغواية الإخفاء عند هذا النص غواية مستأثرة:

«كسر القلم إلى خذه منى

-

- مش عارف طالع شبه مين

-

- حاسى باين ناوى يوقع صورتي ..

-

فالقلم يكسر، لأن الحفر والتثبيت والنقش لا تبقى بل تكسر، أما التشابه المجهل فهو عماد التعدد وملاك التكرار، وإسقاط الصورة نفسه ليس الهوية.

ومع ذلك، فإن لتداخل تلك المستويات قد يفضى - في تصويرى - إلى ارتباك فعلي للنص، وربما إلى فضول أو حشوفيه، أسأله عن ضرورة الفقرة التي تأتى في «ملاقة» والتي تختلط فيها ذكريات صوت الابن، وشذرات من لائحة ما، وحوار عن مجالات الحائط وعن تبول الابن - ربما الحفيد - فى المدرسة وعن فرقة كورال وعن مظاهرات - إلى آخره، والسؤال عن ضرورة هذه الفقرة - وليس القطع بعدم ضرورتها - إنما ينبع من السؤال عن ضرورة استدعاء كل هذه الحيوانات المتقلبة، الطاردة، بذاتها، للسؤال.

« ربما تكون رحلتك - سواء تمت أو تبدلت - جزءا من حياة القصيدة » (ص ٤٧).

أ يكون الشعر الذى يظل غير مكتمل أبدا جزءا من الحياة، أم لعل الحياة هى جزء من شعر غير منطوق وغير منتظم الحروف؟

إن نظم الأسماء منثر متروك لحرية غير متوقعة أو لصدف غير محسوبة .

ولكن يظل السؤال قائما: أكل نظم منتشر يخفى نظما - قانونا، هو كامن لا يستطاع رؤيته أو لا يستطيع النص الراوى - السارد - أن يراه، ولعله يستطيع، ولا يريد، شأن هذا الطير الذى يرفض أن تكون السماء أخيرة، وإن كان قادرا على إغلاقها؟

أقدر أن هناك إيماء واضحا فى عناوين النصوص - العناوين هنا ضرورات وليست اختيارات، أى أنها حتمية وليست عفوية - هو إيماء إلى التضاد.

التشتت فى اتجاهين متعاكسين أى التضاد - فيما أرى - هو قانون مضمّر فى النظم..

وهو تضاد يعكس تضاد الشيخ أو الجد - الذى نراه فى النصوص إما مخاطبا وإما بضمير المتكلم - مع حيوية مشاعره وتخيّلها، شأن اليفاعة لا شأن الكهولة أو الشيخوخة. فهذان صنوان يتبادلان مواقعهما فيصبح الخطاب مخاطبا، والعكس، ويغدو الشيخ صبيا، والابن ينماهى مع الأب، وهكذا فى حركة متصلة دائبة محكومة فى الغالب - ومفاجئة أحيانا - تلوح عندئذ غير ضرورية.

إن «نظم» المكان و«نظم» الأسماء يضمّران انفراسا فى عقدها، و«المواقيت» التى هى زمن سيال متحرك نص يعتمد على الحفر والوشم الذى هو تثبيت أما «ارتواعات»

فهو النص الذى تظهر فيه الهامة - ويجرى التراث. بأن الهامة هى الطائر الذى يخرج من هامة الميت، ويظل يصيح «اسقوني.. اسقوني» فهو نص الظلم، أما لبد.. فهو نص الطير الرقيق الهمهاف الذى حط فوق قاعدة نافلتى.. أقرب تعثره فى غلامى يغيب زما أكون فيه صانعا أيامى يشوق الحب^(٤٠) بينما لبد فى التراث هو آخر نسور لقمان بن عاد لأنه «لبد» فبقى لا يذهب ولا يغيب، وبينما نجد أن لبد فى التراث هو الذى يطول به الأبد أى أنه هو الذى يصنع الدهر. فإن لبد القفاش على العكس هو الذى يغيب زما «يصنع» الراوى فيه «أيامه»، ولبد القفاش طير رقيق همهاف، على ضد لبد التراث،

أما فى نص «هوا فهناك «هى» متكررة: هى الشمس التى سحّاه العرب لما عبدوها إلهة، هى الشمس الحارة: الألوهة، هى الإلهة الحجة العظيمة (عن لعب) وهى: إلهة اسم مفارقة فى الجزيرة.

وكذلك نجد أن «صوب» التى توحى بتوحد الاتجاه وسداد القصد إنما هى نصّ الانفراد عن الجماعة فى شق الطريق نحو أهداف غير معروفة سلفا، بل إن انفراد «القبلة» هو نقيض لدلالة القبلة نفسها التى هى جماعية بالضرورة وبالتحديد.. «وحينما حل الصمت، كان كل واحد منهم يتخذ قبلة منفردا بها»^(٤١).

وهكذا، قس على ذلك، سائر عناوين النصوص..

هى عناوين - مثل عناوين الاتجاهات أو المواقف - تمرّق - كما يحدث فى «الشرك الأخيرة» وتظهر عناوين أخرى بدلا منها. فهى كلها إذن شرك «تواصل» صمتها داخلنا^(٤٢). وهى تيمة متكررة إذ كانت قد ظهرت قبل ذلك فى «وريقات» حيث نجد عناوين متعددة ملتبسة هى فى الوقت نفسه ليست عناوين على الإطلاق، بل شرك.

هذا التضاد - الذى هو قانون مضمّر فى النظم ومضاد له كمال أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته - نجد

الإخفاء، في أحيان قليلة حقاً، ولكن نصاً بمثل هذا الثراء كان له أن يحجيم عن ذلك.

إن القصيدة الخفية المراوغة المخالفة توجد هنا ولكنها سرعان ما تزول «أم أنها كانت بدليات»^(٤٧) ؟

وهل الخفاء هنا رديف للنسيان الذي ما يفتأ يظهر ويشغل النص:

«أعاد إلى غرفته وجهها قديماً نسيه... أيكون نسيانه راسخاً في داخله»^(٤٨)، أيكون الخفاء راسخاً في دخيلة هذا النص ومقروماً أساسياً له؟ نعم، بلا شك، ولكن السؤال يظل قائماً وضرورياً: إلى أى حد؟ ليس إلى حد الطمس، ربما، أليس كذلك؟

ومن ثم، فإن هذا النص قد يتحدى التأويل، في بعض مواقفه، على الرغم من كل نظم الأمانة وكل نظم الأسماء. وظل المفتاح مغبوعاً مهماً دائماً على أن تجلوه كلما عثرنا عليه بعد اختفاء^(٤٩). وقد تسماس مدخل عديدة تقاربه، وعلينا دائماً أن نحاذر الدنو من أحدها... مهما رأينا مغاليتها في تهيوها لأناملنا ومصايبها في دواهبنا لأعيننا، إذا توحدنا مع المروى عنه في «ملاقاة»^(٥٠)، ولنا أن نتوقع هنا أن هذا النص ليس إلا «مفارقة» أى «فراق» بين المروى عنه وبين أيامه العابرة التي لعلها لم تحدث قط ولن تأتي أبداً، بينه وبين أشطر الشعر التي تقتضيه بأشراك من الحلم، وبينه وبين صوغ لهذا الشعر لعله لن يتأتى له قط.

ولا أحتاج للقول بأننى لا أقصد بالتأويل مجرد الإجابة السهلة عن سؤال عقيم: «ماذا يريد الكاتب أن يقول؟» أو «ما معنى هذا؟» إلى آخره، ولا أحتاج أن أقول أيضاً إننى لا أعتقد أن ثم معنى محجداً - أو تفسيراً معيناً قائماً - هناك، مثلاً قد اقتضيه الكاتب - أو عليه أن يقتضيه - و وضعه داخل كتابته بحيث يمكن

مصادقاً له في رحلة تبدأ من بيت مع أن الراوى لم يدخله، ومن مجاهل يرومها مع أنه يجهلها وفي أرض تدنو مع أنها غير رغبة^(٥١).

ولعل هذا التضاد هو نفسه تابع من غواية الإخفاء التي قد تستأثر بالراوى - السارد - الكاتب إلى حد يهزم غايته.

وواضح أن الإخفاء الجزئى تقنية قد تكون جذابة وشاققة ومثيرة، وأن السغور الكامل والعرى التام - فى فنّ القصّ أيضاً كما فى غيره - قد يكون منفراً أو مملاً على الأقل. ولكن أن تذهب فى قصد الإخفاء - حتى لو كان من غير قصد - إلى حد التعمية وإسدال سدّ من الظلام لا يسهل بل يستحيل أحياناً كشفها أو الحدس بما وراءها - هذا خطر محقق من بين أخطار أخرى.

«وجدت أيامك معه تغيب تتخلل الأشرى فى إخفاء قديم»^(٥٢).

هذه تقنية تشفّ بطبيعة الحال عن رؤية هى فى جوهرها إخفاء أسرار العالم والذات - وفى عناوين الكتاب أصلية وفرعية: السرائر والمكامن، ما يومئ إلى ذلك، بجلاء، ولكن الاستغلاق التام - أو بما يقاربه - يترنّص بهذا المنسج، أحياناً، وقد يقطع أحياناً، حتى مع معايشة النص واستقراره مرة بعد مرة، كما ينبىئ لكل فنّ جاد أن يستعلق وأن يعايش بل أن يعاش.

أن تحجيم عينك عن النظر عما لا ترى^(٥٣) يكاد يكون مستحيلاً، فعلمه من المنشود أن تكفّ عينك عن النظر، أى أن لا تدع الأمور مباحة أو مستباحة ميلولة مكشوفة، ولكن كيف تكفّها عن النظر إلى ما لا يرى أصلاً؟ إلى ما لا يمكن أن يرى، سواء أخلدت النظر إليه أم أحجمته عنه؟ إلى هذا الحد تذهب بالنص غواية

التراث العربي الثرة الدفاعة، على تضاده مع هذا التراث بمعنى من المعاني، وتوافقه معه بمعنى آخر - وخاصة تراث الأسطورة العربية والصوفية وصيد الشعر القديم - المتجدد أبداً - الذى لا ينفد.

ولكن استرفاده التراث، أو السقيا منه، لا استعارة فجة منه، بلا إقحام ولا ترصيع، بل هو استيعاب حقيقى ومرهف الحس لما جاء منه للكاتب أو لما جاء الكاتب إليه من كنوزه فاحشة الثراء.

وقد رأينا كيف أفاد بمكر وخفاء من أسطورة لُبد، أو الهامة، أو ما ألهمته به زرقاء اليمامة فى نص «المشتكى»: «لم يبق من زادها الموشك على النفاد إلا الصياح بطول البلاد وعرضها: زرقاء المدن أنا.. زرقاء المدن أنا».

وعلى طول هذه النصوص يتبدى لنا هوى الكاتب بالأشعار القديمة، والخطوط سولم أكانت عريقة أم محدثة، ولعله الذى يكاد يكون حوانيا بالقصاصات والتفتيق فى آثار الغابرين، كأنما ليحيها من جديد. إنه لا يهبش من التراث هبشا ولا يسقط منه كتلا مصمتة إسقاطا فى بطن نصوصه ولكنه يتمثله - بقدر ما يتاح له ذلك - ويستوعبه ويستعته بعد أن ينفخ فيه من روحه المعاصر الحثائى.

تبقى لى أن أعالج - على عجل نوعاً ما - مسألة المصطلح - المقترح الذى كنت قد طرحته بصدد أعمال منتصر القماش وغيره، وكنت قد استلهمته من كتاباتى - حتى المبكرة منها - وكتابات بدر الديب وبسوى الطاهر عبدالله الأخيرة وغيرها من الكتابات، أقصد مصطلح «القصة - القصيدة».

أفهم إلى حد ما توجه الكثيرين من هذا المصطلح أو قلقهم منه، أو حتى رفضهم له، ولكنى لا أنصوره قيدا

«استخراجه» من هذه الكتابة، كاملا وسليما ولا شائبة فيه.

وما من خلاف فى أن العمل الفنى «يتصل» بمتلقيه اتصالا حميما مباشرا، ولا «يصل» إليه من الخارج، كما لو كان «موضوعا» ينقل إلى متلقيه، بل الخبرة الفنية تظل سرية - بمعنى من المعاني - وأحيانا عضوية، وفى كل الأحيان حارة وخاصة وغير متكررة، وبالبداهة غير نمطية.

«التأويل» عندى هو تنوقى - أنا وأنت وهو، كلاً على حدة، أو معاً - تذوقا روحيا أساسا، وعقليا بعد ذلك، ثم شراكتنا فى هذا التذوق أو ما يقاربه أو حتى ما يخالفه. وكنت أقول وقوعنا فى شراكة.

فإذا خيل لى أن هذا التأويل قد امتنع على، فماذا أفعل إلا أن أقول ذلك، أيضا، ويبقى، فى كل حين، أثارة من العمل الفنى لا تمحى. مهما استمعنت على التفكير، أو التعبير عنها، يبقى اتصال على نحو ما، على أحد مستويات التلقى أو على أكثر من مستوى، مهما وقفت أمامه غير قادر على «تأويله».

وليس تخدئ «التأويل» - فى حد ذاته - بالمكروه، إن لم يكن على سبيل الإيجاب شيئا مرغويا بل محبوبا، ولكن مرة أخرى: إلى أى حد؟ ربما ليس إلى حد الامتناع، أليس كذلك؟

لن أتناول مسألة اللهجة عند منتصر القماش، باعتبارها ذلك، وحده، فاقع فى الهوية نفسها التى أخذها على كثيرين، فلا انفصال، بطبيعة الحال، للغة عن شجنتها، ولا شرح ممكنا بين الآنية ومحتواها. ولأن الطاقة التى تحفز هذا النص قوية وفعالة فإن اللغة التى تحمل هذه الطاقة متينة الأسر ومستمتكة بأواصرها وركينة متمكنة. وما من شك فى أن النص يتمتع من يتابع

سمات كل فنان، وتغاير خصائص فنّه - فاعمل ذلك بما يسهّم في إضاءة «تأويلنا» لكل فنان، مع تفردّه.

إن استخدام مصطلح ما ليندل على مقارنة معينة ومحددة لنوع فنّي لا يعنى أنه فضفاض أو أنه لا جدوى منه، بل على العكس يمكن أن يكون مؤشراً له دلالة فى طريق النقد، وليس عائقاً دونه أو مجرد تزيّد فيه.

أما روح الشعر الذى يخامر السرد فى القصة القصيدة بل يسرى فيها، يسرى كامناً وخفياً ولكنه جوهري، فهو من الأسرار التى لا تفضى، ولا يمكن تعريفها أو تحديدها على نحو قاطع مانع جامع، ومهما اتخذ هذا الروح من أشكال وأجسام عند فنّانين - وفنّانات - على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم فى الفن، مثل يحيى الطاهر عبدالله أو بدر الديب أو اعتدال عثمان أو محمد المنزجى، فإن هذا الروح الشعرى يبقى هو المميز لعملهم عن «القصة» وحدها، كما أن الإيقاعية - برائية أو جوانية سواء - هى التى تميز «القصيدة» البحتة.

وكما أصبح من العبث النقدي إنكار مصطلح «قصيدة النثر» الآن، فلعلنا بحاجة إلى تأمل جاد لمشروعية مصطلح «القصة القصيدة».

وما من حاجة - مرة أخرى - إلى تأكيد أن مثل هذا المصطلح - شأنه شأن مصطلح مقترح آخر هو «الكتابة عبر النوعية» - لا يعنى بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنية. ولعله قد يكون فيه إزاء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها.

لن أعود هنا إلى الإفاضة فى شرح هذا المصطلح المقترح، يكفي هنا أن أشير إلى تفرقة أراها أساسية بين «القصة القصيدة» على أساس غلبة السرد والقصد إليه، فيها، وبين القصيدة البحتة - بما فيها قصيدة النثر وهو مصطلح مازال خلافياً أيضاً - على أساس غلبة الإيقاعية والقصد إليها فى القصيدة - ويبقى أن القربى بين القصة القصيدة وقصيدة النثر تبدو فى بعض الأحيان وثيقة جداً

أو بطاقة أو تصنيفاً محدداً ومحدداً، بل أراه علامة قد تلقى ضوئاً على تنسيق أدق للعمل الفنى، وإيماءة قد تكشف جانباً من هذا العمل.

وأفهم أيضاً، فهماً تاماً، أن كل فنان لا يجب أن يوضع فى خانة مع غيره، ويؤمن فى قرارة نفسه أنه متفرد وفدّ ولا ينبغي أن يدرج مع آخرين - وقد يكون محقاً. ولكن «النوع» لا ينفي تفرد من ينلججون تحته. كما لا ينفي نوع «الإنسان»، مثلاً، تفرد كل إنسان، كلا على حدة.

وليس فيه بطبيعة الحال لا وصاية مزعومة ولا فرض مقحم.

وأفهم أن إساء استخدام المصطلح - كما قد إساء استخدام أى مصطلح - وأن يطوّح به ذات اليمين وذات الشمال كما يقال، وأن يتخذ شعاراً مجرد شعار لأية رطانة شعرية أو أى انتهاك لروح الشعرية فى القصّ، ليس لأن المصطلح بذاته فيه قابلية لإساءة استخدامه أو إساءة فهمه، بل لأنها مجرد «إساءة». فكم أسىء استخدام كل المصطلحات النقدية تقريباً، من أول الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، ومن الواقعية إلى الحساسية الجديدة، وكل إساءة بحسابها! ولكنى لا أفهم التفور منه من جانب أصحابه، بل كنت أنتظر محاولة لتعميق مدلوله والحوار حوله.

وليس صكّ مصطلح ثنائى مثل «القصة - القصيدة» أو «قصيدة - النثر»، مادامنا بهذا الصدد، مجرد حاصل جمع بين طرفين متضادين، كما يقال كثيراً، وإنما هو على الأصح دمج وصهر ونحت مركّب وليس مجرد إضافة طرف إلى جوار طرف، بل هو يعنى تخلق نوع جديد - أو مغاير للوعين اللذين يتكون منهما المركّب.

فيذا أفيد من المصطلح فى مقارنة هوية أكثر من فنان - مع التسليم، بداية، ومنذ البدء - باختلاف

بنفالت الشعر في النص، لا بمعنى التنسيب
والشطط بل بمعنى الانسياب، والانطلاق من إصر
الإمرار.

ولكى أستعيد القيم النصية في (السراير) أشير مرة
أخرى إلى أهمية النص المكتوب - المحفور الموشوم،
وامتزاج البدايات والنهايات، والتضاد باعتباره قانونا ضديا
لتنظيم ولذاته، وتبدد الهوية وتشتت العالم الداخلي
والخارجي، وتعدد مستويات القص، وغواية الإخفاء،
وتجدي التأويل، وانصباب ذلك كله في لغة راسية
الأركان وثابتة الوطائد.

ولكن إحدى هذه القيم نفسها: تعدد الاحتمالات
وتشتتها، أو الحيرة المستمرة وتمزق أواصر النص - هذا
قد يفضي بالنص إلى نوع من الجفاف أحيانا، نوع من
الاستغراق في السؤال حتى حد التشويع في المتابعة
واستفلاق المسالك. فليس «الجمع بين فضلات الأقمشة
الموصولة من أطرافها»^(٥١) أو الجمع بين شذرات الحياة
الموصولة بعضها بعضا، موقفا في كل الأحوال وإن كان
موحيا ودالا في معظم الأحيان. فهي «شخبطات على
الحوائط لم يتركبها ولم يمحها»^(٥٢) وهو قانون التضاد،
والاستمالة. ونحن أيضا، أحيانا، قد نتعثر بأشلاء أجساد
«النصوص»^(٥٣).

على أن نص السراير في تقليدي أكثر حميمية -
مع ذلك - وأكثر تواسلا مع منطقة السريرة الإنسانية
الداخلية الحية الجياشة، بعد أن كان النص في كتاب
القفاش الأول (نسيج الأسماء) أكثر غوصا وغورا في
الدفائن التي قد يجوز وصفها بالمقبرة أو الدفينة،
المنفصلة بحاجز ما عن الأخيلة النابضة وخلجات الروح
المتحيرة.

ما يزيد المسألة تعقيدا وإن كانت الحدود بينهما يمكن -
وينبغي - تبيينها.

ويجنح منتصر القفاش وخاصة في «طيور الآن»
و«مكان» إلى ما يقارب قصيدة النثر وإن كان لا يتحد
بها. في هذه المقاطع تكاد السردية تختفي، وتكاد
الإحالة إلى حدث خارج النص تنعدم - وتلك من
خصائص الشعر البحث - ألا إحالة فيه إلا إلى نفسه،
فضلا عن الخفاء. وفي «لبد» على سبيل المثال، فإننا لا
نكاد نجد إلا تجوى متصلة لها إيقاعها دون سرد أو يكاد
- ليست هذه هي التجوى العاطفية الرومانسية
المعروفة، على العكس، هي على الأصح مسارة
واستمرار.

وفي «طيور الآن» لا نكاد نجد إلا الشعر بحثا
خالصا بين أفخاخ وأشلاء هذه المخلوقات الهائمة الساقطة
في الموت أو في القيد أو فيهما معا، والتوق إلى
الانطلاق. فهل هي طيور الأشواق الخفيفة المسترسة؟
شذرات من الحياة متطايرة. لا حاجة بي أن أقول إنها
ليست حياة فردية بل ربما كانت كل الحياة، وقد
تفتت وتشتت لا يسلكها معا في سمط واحد إلا سلك
الشعر.

ويكاد الكاتب السارد الراوي أن يعترف بأن في
داخله شاعرا كامنا مكتوما - وربما مكبوتا مجهودا على
مستوى النظر النقدي من الكاتب إلى نفسه وليس على
مستوى سفور الشاعر عن ذاته في نصه: «أخذ يلومني
على كتمان كل هذا الشعر مع دأبه على الإيحاء به ..
قال: أأنتم أيها الشعراء دوما تتكرومون فضلتا، قلت: لست
شاعرا. ضحك: لا تخش غضبي. اغفر جحودك فقط
عليك أن تبوح، وتطلق إشاري من داخلك... وينتهي
«نداء» بهذه الجملة أو هذه الشطرة: «وجره لا تنتهي.
تومي إلى بشعري المنفلت».

إننى أجد فى النصوص الأخيرة من الكتاب، وهى التى تتسم بشعرية غالبية، ما يقارب نشوة السعى إلى الحرية أو الانطلاق من كُنْ السيرة إلى سماء فسيحة، من غير بقطعة مع السرّ.

ومن ثمّ، فإنّ «السرائر» أرهف شعرية وأكثر حيوية وأرق نسجا من «نسيج الأسماء».

النصّ يتلمس المكامن هنا بأنامل أكثر حساسية، ويلقى عليها أضواء مخيلة ومتردة، حقا، ولكنها أضواً وأقرب إلى السعة والامتداد.

الهوامش :

- (١) السرائر، منتصر القفاش، طر شرفيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.
- (٢) انظر: «آليات السرد فى القصة القصيلة»، إدوار الخراط، مجلة فصول، عدد ٣ و٤ المجلد ٨، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٩.
- (٣) نسيج الأسماء، منتصر القفاش، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٩.
- (٤) السرائر، صفحة ٢٩.
- (٥) السرائر، صفحة ٣٠.
- (٦) السرائر، صفحة ٣٢.
- (٧) السرائر، صفحة ٣٣.
- (٨) السرائر، صفحة ٤٥.
- (٩) السرائر، صفحة ٤٦.
- (١٠) السرائر، صفحة ٤٧.
- (١١) السرائر، صفحة ١٤.
- (١٢) السرائر، صفحة ٤٥.
- (١٣) السرائر، صفحة ٤٨.
- (١٤) السرائر، صفحة ٧٤.
- (١٥) السرائر، صفحة ٥٦.
- (١٦) السرائر، صفحة ٢٦.
- (١٧) السرائر، صفحة ٦٥.
- (١٨) السرائر، صفحة ٧٤.
- (١٩) السرائر، صفحة ٧٦.
- (٢٠) السرائر، صفحة ١٧.
- (٢١) السرائر، صفحة ١٥.
- (٢٢) السرائر، صفحة ٢٢.
- (٢٣) السرائر، صفحة ٧٣.
- (٢٤) السرائر، صفحة ٣١.
- (٢٥) السرائر، صفحة ٢٥.
- (٢٦) السرائر، صفحة ٥٥.
- (٢٧) السرائر، صفحة ٥٦.
- (٢٨) السرائر، صفحة ٥٧.
- (٢٩) السرائر، صفحة ٢١.
- (٣٠) السرائر، صفحة ٢٣.
- (٣١) السرائر، صفحة ١٣.
- (٣٢) السرائر، صفحة ١٧.

- (٣٣) المراتب، صفحة ١٦ .
 (٣٤) المراتب، صفحة ٥٧ .
 (٣٥) المراتب، صفحة ٢٢ .
 (٣٦) المراتب، صفحة ٢١ .
 (٣٧) المراتب، صفحة ٥٧ .
 (٣٨) المراتب، صفحة ٢٩ .
 (٣٩) المراتب، صفحة ٣٢ .
 (٤٠) المراتب، صفحة ٤١ .
 (٤١) المراتب، صفحة ٧١ .
 (٤٢) المراتب، صفحة ٧٠ .
 (٤٣) المراتب، صفحة ٨٦ .
 (٤٤) المراتب، صفحة ٥٥ .
 (٤٥) المراتب، صفحة ٤٨ .
 (٤٦) المراتب، صفحة ١٤ .
 (٤٧) المراتب، صفحة ٤٨ .
 (٤٨) المراتب، صفحة ٥٥ .
 (٤٩) المراتب، صفحة ٢١ .
 (٥٠) المراتب، صفحة ٢٦ .
 (٥١) المراتب، صفحة ٣٤ .
 (٥٢) المراتب، صفحة ٣٤ .
 (٥٣) المراتب، صفحة ٥٦ .

أبعاد اشتغال الزمن

فى رواية «مساء الشوق»
لشعيب حليفى

إدريس قصوى



-٩-

مقولته تدل فى مدار كونى وحضارى يخص كل البشر ويعنيهم جميعا ، لم يمد التفكير فيها محصورا فى دائرة الفلاسفة وحدهم دون سواهم . ومن ثم عرج عليها ، كذلك ، النحويون والبلاغيون واللسانيون والأدباء فغطت أبحاثهم أهم جوانبها ووصلتها كتاباتهم من كل المناحى^(١) .

كان الفلاسفة هم أول من خاض فى مقولة الزمن وتناولها من زاوية بالغة التعقيد والتجريد ، فى محاولة يائسة لتحديد بدا ، بدءا من اليومى وانتهاء بسائر الموجودات ، واتسعت دائرة البحث والتقصى لتشمل مجالات عدة متشعبة المنطلقات . على أنه فى مرحلة لاحقة ، شكّل واقع اللغة نقطة انطلاق موحدة لسائر الخطوات فى هذا الاتجاه بحيث درجت جل التفسيرات على إقامة قياس تعادلى بين الجهات الزمنية الثلاث للفعل و الزمن الفيزيقي ؛ فدرج تقسيم كل منهما إلى: ماض وحاضر ومستقبل .

اقترن مفهوم «الزمن» ، كما هو الشأن بالنسبة للموت ، بقوة خارقة ومضنية أرقت الإنسان وأخلت من تأملاته الحيز الكبير منذ أقدم العصور إلى الآن . ولم تخل نظرة تأملية للحياة والطبيعة ، فى هذا العصر ، من رصد هذا المفهوم لكونه يجمع بين التشابهات والمتناقضات ، يوحد بين السكون والحركة ، بين الوجود والعدم ، المعنى واللامعنى ، الشعور والأشعور ، الديمومة والفراغ .. وكل ما يشير فى النفس الإحساس بالعجز أو القوة والرغبة فى إيقاف مسلسل التحلل والنتاهى ويبحث على التجدد والدوام ، حتى إن تأمل المشكلات الفلسفية قد اقترن بتأمل الزمن ليس بوصفه مفهوماً فقط ، ولكن وحدة وجود ، وأصبح هاجس الفلاسفة ، تبعا لذلك ، هو البحث عن حدوده والإمساك بأطرافه وتبيان أشكال تمثله وأنماط الإحساس به من بلد إلى بلد ومن عقل إلى عقل ومن حضارة إلى أخرى . ولما كانت

الحدث وتعين زمنه ، وهذا الفهم ينم عن تصور طبيعي صرف ناجم عن تجربة الإنسان الحياتية وتأمله لسنن الطبيعة حيث توالى الليل والنهار وتتابع الأيام والشهور وتعاقب الدورات والفصول ، وغير ذلك من الظواهر التي استثمرها الإنسان مؤشراً لقياس الزمن^(٣) . وقد قادهم هذا التصور الضيق إلى تقسيم الزمن إلى لحظات ثلاث مطابقة لصيغ الفعل . وعليها سارت جل الدراسات النحوية البلاغية للأسلوب . قال سيبويه : «فأما الفعل فأمثلة أخلت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن ولم ينقطع»^(٤) ليحدد الزمن لثلاثة أقسام بنيت بحسبها الأفعال :

١- الزمن الماضي : ويقابله قوله : «لما مضى» .

٢- الزمن المستقبل : ويقابله قوله : «لما يكون ولم يقع» .

٣- الزمن الحاضر : ويقابله قوله : «لما هو كائن لم ينقطع» .

ولما كان الزمن من لوازم الفعل الأساسية ، ومن أهم مقوماته ، وكان من الضروري أن يكون للفعل وظيفته للتعبير عن أقسامه ورضده بصيغ وتراكيب مناسبة له على نحو ما ذكر سيبويه ، فإن أغلب النحاة واللغويين العرب قد وافقوا على هذا التقسيم الثلاثي^(٥) ، رغم أننا نجد من بينهم من يكفي بقسمين فقط: جهة الماضي وجهة الحاضر والمستمر للدلالة على المستقبل .

بيد أن الأخذ بهذا الفهم ، لم يخل من نتائج سلبية ، حيث سقط بعض الدراسات المعاصرة لأسلوب الرواية في شرك هاته النظرة الأحادية الثابتة ؛ إذ نجد أن أحمد الشاذلي في كتابه (الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) قد ذهب إلى تفسير حركية الرواية وحواريته معتمداً على قياس نسبة الصفة إلى الفعل قياساً كمياً لا يراعى سوى صيغة الفعل وغير

غير أن هذا التمثل المعرفي التقليدي نفسه لمقولة الزمن كان محفزاً كافياً دفع اللسانيين المعاصرين إلى تجاوزه نحو تكوين تصور جديد عنه وبديل له يساير مستجدات العلوم والإنجازات الجديدة التي حققها التفكير الإنساني في شتى المجالات . بيد أن إقرار العزم على القطاع النظري مع التصور الفيزيقي التقليدي المتوارث للزمن لم يقتصر على اللسانيين وحدهم ، وإنما عرف امتداداً واسعاً كان للروائيين نصيبهم الأوفر منه .

وبما أن مقولة الزمن قد حظيت ، منذ هذا الوقت ، باهتمام كبير أفرد لونها عرضاً وثراكماً في الأبحاث متشعب الأصول والمنطقات لا يمكن القيام بردم كاف له كما أنه ليس غايتها الآن ، فإننا سنكتفي بتقديم بعض الإشارات التي تسعف في تكوين صورة أولية عنها (مقولة الزمن) لتيسير ولوج عالم النص قيد المقاربة .

٢- كان النحاة العرب ، تماشياً مع الأسس المعرفية التي تحكمت في توجهات التفكير العربي آنذاك ، بالنظر إلى الشيء في جزئياته واستمراراً لنهج اللغويين في جمع اللغة وتآليف المعاجم ، مركزين على اللفظة المفردة وأسماء المواضع ، هم آخر من تشبث بالدلالة التضمنية للكلمة . ومن هذا المنطلق ، دأب اللغويون والنحاة معاً على وضع القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية على أساس ما توفر لديهم من الشواهد اللغوية العريضة والمتنوعة بتنوع مصادرها ، ففضوا بالقياس عليها في جل القضايا التي تترصدهم اعتباراً منهم بأن ارتفاع اللغة ينجلي ، في بعض أوجهه ، في الدلالة على الزمن سواء في صيغ الأفعال ومشتقاتها أو فيما يخص الألفاظ والأدوات ، أو فيما يتعلق بالتأثير والأساليب المختلفة ذات الصلة الوثيقة بالجمال والتراكيب اللغوية^(٦) . وكان من نتائج هذا التوجه أن تمسك أصحابه بالنظر إلى جوهر الفعل من وجهة الصيغة التي يوجد عليها ، فقسموه إلى عقلي ومنطقي كما رده إلى أقسامه الأساسية الثلاثة : الماضي ، المضارع والمستقبل ؛ قولاً بأن الصيغة توازي

خادمها يبحث له عن مساحة فيها. وأكثر من ذلك ، فقد عرف القرنان الأخيران نزعة شك واسعة ، فلم يعد يقبل كل شيء كما هو أمراً سهلاً. وقد تغذت هذه النزعة بالانتقال المفاجئ من المطلق إلى النسبي ، وأضحى تغيير النظر في كل شيء أمراً وارداً وبمكنا في كل حين ، حيث كانت اللغة أول ما حظي بقسط وافر من هذا التحول من خلال التجلي الواضح للثورة العميقة التي شملت كل قضاياها بدءاً باكتشاف اللغة السنسكريتية ، مروراً بثورة سوسير اللسانية التأسيسية ، ووصولاً إلى إضافات وإجازات الأبحاث المعاصرة الراهنة .

ومن خلال هذا الأفق الجديد ، أعادت اللسانيات مسألة مقولة الزمن بكيفية جذرية . إذ انطلق اللسانيون من أوجه عديدة وتصنيفات دقيقة لتحديد هذا المفهوم . ونجد أنها ارتكزت كلها على اعتبار التقسيم الثلاثي السابق : ماضى ، مضارع ، ومستقبل ، تقسيماً مبهماً غير مقبول بحجة أن إجراء أى تقسيم طبيعي للزمن على اللغة يعد إجراء زائفاً وغير منطقي .

١/٣ - وباعتبار بنفست من بين أهم اللسانيين الذين أفردوا للزمن أعمالاً خاصة في كتاباتهم كما هو الحال بالنسبة لكتابه (قضايا اللسانيات العامة) حيث شرع في تحديد الزمن بمناقشة التصور التقليدي له ، ففرق بين مفهومين مختلفين له ميمزاً الزمن الفيزيائي الطبيعي العام ، ومحدداً إياه بكونه زمناً خطياً ممثلاً إلى ما لا نهاية ، ليس له صورة محددة ، وغير متساوى الإدراك لدى جميع الناس وربما لدى الفرد الواحد في لحظات متباينة . وفي مقابل هذا الزمن أشار إلى الزمن الحدسي محدداً بأنه زمن الأحداث كما تتحقق في الحياة الجارية خارجاً عن حكم الذات الفردية وتجربتها ، ولا يمكن إرجاعه لها . غير أن بنفست نفسه لم يقبل الاكتفاء بهذه النظرة الزاوجية للزمن التي تقسمه إلى داخلي وخارجي ، ذاتي وموضوعي ، فأضاف فاعلية أخرى يمكنها أن توجد بين الزمنين السابقين . وهي ما أسماه

مهتم بجهة الإرسال في السياق ولا حتى في الجملة كأصغر حد للملفوظ^(٦) . على أن هناك بعض الأصوات التي حاولت تخلص المنهج اللغوي من سيطرة الاتجاه العقلي التحليلي ففرقت بين ثلاثة أنواع زمنية :

١- الزمن الفلسفي .

٢- الزمن الفلكي .

٣- الزمن اللغوي^(٧) .

وفضلاً عن ذلك ، هناك من لم يكتف بهذا التمييز ، نجد تمام حسان يميز بين الزمن اللغوي ، بين مفهومين :

١- الزمن الصرفي .

٢- الزمن النحوي .

حيث حصر الأول في وظيفة الصيغة المفردة^(٨) وحدد مهمة الثاني في وظيفته في السياق ، وتؤديها البنية الفعلية^(٩) ، أما إبراهيم السامرائي فقد ذهب ، في كتابه (الفعل زمانه وأبنيته) إلى أن بنية الفعل ، بمختلف أوجهها ، من المستحيل أن تعبر عن أقسام الزمن كلها ، وإنما يتم التعبير عن الفعل من خلال السياق ، حيث يقول :

«إن بناء (فعل) وبناء (يفعل) لا يمكن أن يدلّا على الزمن بأقسامه وحدوده ودقائقه ، ومن هنا ، فإن الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة . فقد تشتمل على زيادات تعين الفصل على تقرير الزمان في حدود واضحة»^(١٠) .

٣- وهكذا ، ما انفك هذا المفهوم يتغير ويتقلب بين شتى التصورات من فلسفية وعقلية أو ميتافيزيقية ومجردة ولغوية ولسانية وأدبية . فبعد أن كانت كل العلوم تابعة له ومقيدة بأحكامه ودلالاته ، غدا الآن ، هو

٣ / ٣ - أشار ريكاردو ، من خلال تمييزه بين زمن السرد وزمن القصة ، إلى ثلاث خصائص علائقية للسرد : أ - يتميز الحوار بنوع من التوازن بين المحورين : القصة والسرد .

ب - يتميز الأسلوب غير المباشر بالتلخيص حيث يدخل التوازن فسر وسرعة وتيرة السرد .

ج - يتميز التحليل السيكولوجي والوصف ببطء سرعة السرد .

وتقترب كل حالة من الحالات الثلاث السابقة بسمات وتجليات تابعة لها ، من حذف ووقف وقطع ورجعات والتفانيات وانتظارات وترقيات واستباقات (١٣) .

ومن المنطوق نفسه أشار ميشيل بوتور ، في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) إلى ثلاثة أزمنة للرواية وحصرها في :

أ - زمن الكتابة .

ب - زمن المغامرة .

ج - زمن الكاتب .

وتتميز هذه الأزمنة بكونها نسبية ، لا يمكن اختزالها إلى زمن واقعي ، كما أنه لا يمكن تقنين أشكال تفاعلها ، بحيث من الممكن أن تنقل مسافة أحد الأشكال إلى حدود دنيا فيما تمتد مسافة الآخر إلى ما لا نهاية ، كما نستشف من إشارة رولان بارت أيضا حيث يقول : «السرد واللغة لا يصفان سوى زمن سيميولوجي ، أما الزمن «الحقيقي» فهو وهم مرجعي أو «واقعي» (١٤) .

٤ / ٣ - وفي الأفق نفسه أيضا ، أشار جيرار جنيت ، في كتابه (خطاب الحكيم) إلى أن زمن القراءة هو الزمن الحقيقي الذي يجعل كلا من زمن القصة وزمن الخطاب واردين . ومن ثمة ، فإن زمن النص السردى ، في نظره ، لا زمني ، إنه ممتد ، وربما غير موجود .

ب - «الزمن اللساني» حيث قال : «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن ، والزمن كما يبدو لنا يمكن اختزاله في الزمن الحدسي أو الفيزيائي» (١١) ، ومن هذا الجانب يوحد بنفست بين الزمن واللغة ، وبشكل أدق بين الزمن والكلام ، مادام الأول شديد الصلة بالحاضر وبالحظة تحقق الثاني . وبهذا التركيب الجديد استطاع المرحج بين النظر إلى الزمن الفعلي الناجم وزمن الخطاب المتمد الذي هو الكلام ، حيث يتم ترهين كل حدث عن الماضي وجعله معيشا في الحاضر ساعة التلطف .

والواضح أن نقل بنفست الحديث عن الزمن من الزمن الحدسي الفيزيائي إلى الزمن اللساني ما هو في أحده ، سوى فصح المجال نحو ولوج عالم خاص من اللسان يقترب بعالم الكتابة ، حيث يركز الحديث على تفصيل الحكيم والخطاب ، ومن ثم يقيم تمييزا نوعيا بين زمني الموضوع الجديد مبرزاً أن الزمن في الحد الأول ، يتم تقديمه بشكل تلقائي حر ، إذ تتم حكاية الأحداث كما وقعت في زمن ما دون أن تخضع لإرادة الذات المتكلمة . في حين أن تحقيق الحد الثاني منه مشروط بذات وسيطة ورهين بقصديتها الفكرية والماعطية والانفعالية التي تتحكم في اختيار أزمنة الفعل باعتبارها مؤشرات تمييزية للخطاب عن الحكيم .

٢ / ٣ - وقد بات استناد بنفست هذا على حاضر الخطاب لرد التصور التقليدي للزمن منطلق جل التصورات التي اهتمت بالتقطيع الموقلي للزمن بعده ، ذلك ، أننا نجد «الآن روب جرييه» ، في كتابه (من أجل رواية جديدة) ينكر أي تماثل أو تماه بين الزمنين : الروائي والواقعي ، فيؤكد أنه ليس هناك سوى زمن واحد هو الحاضر وماعده من ماض ومستقبل ، فليس له وجود (١٢) ، وهو التصور نفسه الذي سار على هديه كل من جان ريكاردو وميشيل بوتور من خلال تعرضهما لتجليات الزمن في العمل الروائي :

يمثل الحكى فيما يبرز الثانى الخطاب . ذلك أننا نرى أنه إذا كانت الرواية الجديدة قد وضعت الزمن فى أبعاد متعددة ، متوسلة شتى التقنيات السردية الحديثة ومعتمدة تنريعات حكاية جديدة استلهمتها المقاربات السردية والسميائية المعاصرتين على الخصوص ، فإن رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى ، مثلها مثل بعض الروايات المغربية التى أسست جدّة نوعية فى التعامل مع المحكى المغربى والعربى من حيث الحكى والتجريب ، (لعبة النسيان) محمد براءة على سبيل المثال ، لم تكتف بذلك فقط ، فلم تقتصر على جعل الزمن مجرد عنصر أو مكون روائى فارغ من أى دور ، بما يجعله معطى أفقيا لا ينهض بأية وظيفة فى نسق القصة وتفسير سنن الخطاب ، وإنما عمدت إلى جعله - على العكس من ذلك - مقولة بنائية وعمادا لهيكل الحكى ووظيفية المحكى ، وخاصية أساسية من شأنها توحيد الخطوات السردية والتخييلية أولا ، وتوجيهها رأسا نحو تفاعل حقيقى بين القصة والخطاب ثانيا ، حتى إنها لتصير فى النهاية ، تيمة رئيسية فى غياب حدث قار يوطر محكى الرواية . وبذلك ، تكون قد تمكنت من الإفلات من التوظيف الجبرى ومن شرك الحضور السلبي لهذا المكون المعقد الذى يعد الجسر الناظم لباقي مكونات الخطاب الروائى . ذلك أن هذا المفهوم (الزمن) علاوة على علاقته إلى جانب باقى المكونات السردية التى تشكل عالم النصوص الروائية عامة - قد أضحى فى رواية (مساء الشوق) جسدا تنكب فيه ووقفه هواجس الحكى ونبضات الخطاب كلها ، ومن ثم كان عبارة عن فسيفساء ألوان للوحات تنتظم فضاءات الرواية بكل مشاهدتها وفصولها ، وفى أهم تحولات الخطاب ومصائر الشخصيات ، فى إيقاعها اليومي ، فى صراعها الحى ، فى رحلات العيش المؤلمة ، فى مواجهة المنهجية ضد الإحباطات والغيابات ومواجهة المساءات المنهجية ضد شوقها وحققها فى العيش الكريم ، كما يقول الراوى :

ويخلص جنيت ، فى معرض حديثه هنا ، إلى دراسة زمن القصة والحكى من خلال ثلاثة مستويات :

أ - الترتيب - تسلسل الأحداث

ب - المدة - ديمومة الأحداث

ج - التواتر - تفاوت القص والحكى أو ازدواجهما (١٥) .

٥/٣ - بيد أنه ، إذا كان تودوروف يوافق ، إجرائيا على تقسيم ثنائى للزمن : زمن مجازى «تخيلى» وزمن حقيقى «واقعى» ، ثم يقر بأن هذا التقسيم مشروع ، فى الدراسات السردية ، وأنه لا اعتراض عليه مبدئيا ، فإنه يرى مع ذلك أن المسألة لا تخلو من مشكلة ، إذ من المنطقي أن انعكس كل ما يبناه عن تصور الزمن فى القصة وفى الخطاب ، لأنه يرى أن زمن الخطاب ، من زاوية مغايرة ، زمن خطى . فى حين أن زمن القصة هو الزمن متعدد الأبعاد . ذلك أنه فى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى لحظة واحدة ، بينما تخضع ، فى الخطاب ، لترتيب يجعلها تأتى الواحد بعد الآخر (١٦) .

والخلاصة التى يمكن الخروج بها ، من خلال هذا الرصد الوجيز لما قام به بعض الباحثين بخصوص تجليات تفاعل أوجه وأشكال الحكى والزمن ، هو أن التقطيع المقتول للزمن ، فى النص الروائى ، ليس تقطيعا اعتباطيا وليس واقعيا ، وإنما كل لحظة فى النص تعد لحظة لازمنية ولا يمكن قياسها عبر توالى الأحداث كما لا يمكن ربطها بلحظة تاريخية «خارج نصية» مهما حاول الباحث بأن يعين مفاصل النص ومهما تعقب سيرورة الزمن ، لأنها تظل دوما سيرورة مفترضة وقابلة لاحتمالات النشاط ذهنى التخيلى أو التحليلى للمعقد .

وأخيرا ، إذا كان جنيت قد وضعنا أمام إمكانات ثلاثة (المستويات السابقة) لمقاربة الزمن ، فى الرواية ، الأول والثالث : الترتيب والتواتر على اعتبار أن الأول

الأفراح وعلامات اليأس بين الآباء والأبناء والأحفاد إلى أن حالت عذاباتها المتكررة دون بزوغ فجر الشوق .. يقول محمد بحرى :

«ثلاثة أيام كانت كافية لأتسرب الألم بكل جوراحى . نعم . ثلاثة هى فى الأصل ثلاثة أزمنة انظفرت بمفارقات لها لون السخام .. بارتباكات عظيمة ستجعل أفئدة صلبة ترخ لسنين بعيدة ، وتجعل آخرين يرتاحون لزمن فى ارتباك كأنهم أنجزوا أمرا تاريخيا كان لا بد أن يقع بالقوة حتى أستطيع الاستيهام هكذا أدون الارتباك من موقع ساكن» (ص ٨) .

من هذا المنطلق ، يمكن أن نضع للزمن ثلاثة أبعاد تتكون من ثلاثة مستويات تتدرج من زمن الآباء إلى زمن الأبناء فزمن الأحفاد ، حيث تحتل أقاليم الخيبة والموت ثابتا مشتركا بينها جميعا مهما اختلفت فضاءات وجودها وعيشها ، وتجنرت أو تعطلت عطاءاتها وكثر الحديث بشأن حقوقها وضمائمات كرامتها . وهى كلها ، كما يبدو ، ثلاث مراحل لثلاثة مستويات من الصراع وكسب رهان الحياة وتمكين الذات من حق الوجود فى صيرورة اجتماعية موهوبة بالمساعات والعتيمات المظلمة الأليمة :

١- مستوى الخيبة — رحلة الآباء — حكاية الكراب .

٢- مستوى الصراع — رحلة الأبناء — حكاية محمد بحرى .

٣- مستوى التردى — رحلة الأحفاد — حكاية نعيمة + إسماعيل .

وإذا كان المستوى الأول يكاد يندرج ضمن لحظة تعب جسماني وألم نفسى وخيبة مصير لدى الآباء فى غياب أية إشارة صريحة مناسبة لشكل حضور العضو السالب مصدر الخيبة (الفائد ، الدرك) ومن حيث حضور سفلى هش ، فإن المستويين : الثانى والثالث

ولوحائى المحقونة بالرعب والرهانات . مثلما هى عمر جيل آخر اختار معنى الدخول للفقء (ص ١١)* فهى : «مسرحية كبيرة تتناول على خشبتها الأرضية أجيالا مولعة بالتقليد والنسخ» (ص ١١) فـ «لماذا لا نكتب عن مسوخ الألوآن؟ عن عمق الزمن .. وانتقالات المشهد من الإطار ..» (ص ١٧) .

٢-

بقدر ما تبدو مقولة الزمن ، فى رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى سهلة الإمساك ، بقدر ما تستعصى على العاينة وتنفلت شبكتها المعقدة من التعليل والتأطير ، برغم التكثيف الذى يطبعها سرديا وبفضل عمل التخيل أيضا . غير أن الإحساس بتلك الصعوبة سرعان ما يتزاح ونحن نضع اليد على مؤشر زمنى يكاد يكون الجذر البنائى الموجه لمنصر الزمن فى الرواية ، حيث نجد أن اللفظ «ثلاثة» يتكرر بنسبة عالية مقرونا بصيغة من الصيغ الدالة على الزمن كما يبدو من قول الرواى فى بداية الرواية :

«ثلاثة أيام من شهر أبريل فى السنة الأخيرة من العقد الساخن ، داخل فضاء يتجرع الزمن بالمرور ، تتصادى فيه مصائر شتى تتشذر أسى وألما أزليا ، حكايات تنسج من الشوق المرتبك .. فى مساعات تلذات ، من ضجر ، بعنف واضح» (ص ٣) .

ليظهر أن الزمن يقوِّنة حاملة لجسد الإنسان وورش تتجمع فيه وحوله علامات التعب والألم ، مما يجعله صورة حقيقية لكيثونات حية معذبة تساوت فيها حظوظ

(*) سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .

ينقلان الحكى من مشهد تاريخائى إلى إيقاع تاريخى ، يتجسد فى المستوى الثانى فى شكل صراع اجتماعى لدى محمد بحرى الابن وزوجه يامنة النبيل من حيث تملكهما لوعى سياسى ناضج وبفضل إصرارهما على ممارسة نقابية متميزة ، دفاعا عن حقوق عادلة وتصديا لكل أشكال العنف التى تتجلى فى المستوى الثالث ، فى بؤر التردى الأخلاقى والاجتماعى وفى غياب المناعة الدفاعية والقدرة على المواجهة لدى الأحفاد (نعمة : الدعارة) و (إسماعيل : التسكع) ليزج فى السجن فى غياب الأب محمد بحرى الشهيد .

وهكذا يمكن أن تبين المعالم الأساسية لتلك الصورة الزمنية ، فى الرواية ، من خلال الجدول رقم (١) ، حيث تتمدد أشكال الحضور والإدراك والوعى والممارسة ما بين حل فردى وجماعى وما بين ذاتى موضوعى ، وبين طبىعى واجتماعى - سياسى ، وما بين وعى سالب لاواع ومنفعل وآخر موجب ذهنى ، تأملى واع وفعال بشكل تلقى لإرغافات العنف ومضاعفات تناهد نمط الرعى وحجم الممارسة الدافعة ، الشئ الذى يؤكد أن التمايز بين مقومات المستويات الثلاثة ليس تمايزا سطحيا مادام أنه يجاوز الرواسب الأنطولوجية الجاهزة لمختلف مراحل حياة الإنسان إلى مغايرات أساسية تقصد إنتاج معرفة بأشكال الإحساس والتفاعل تلك ، كما تبيض بها سائر القرائن السردية المؤسسة لمسارب رحلات الحكى بحسب تعبير الرواى قائلا :

جدول رقم (١)

المقوم الزمنى	الجيل	الحضور	الإدراك	الوعى	الممارسة	المصير	الفاعلية
الأول الثانى الثالث	الآباء الأبناء الأحفاد	عضلى فكرى جسدى	حسى تأملى لاشعورى	نفسى سياسى اجتماعى	مصالحة صراع استسلام	خفية استشهاد موت ، مرض	- + -

«الحقيقة كما أفهمها ، فى هذا الفضاء ، هى الصواعق المكتملة التى تلتقط المصائر . فتعجن أزمنتها الثلاثة فى زمن منحسر . الحقيقة الالامكتملة ... تحيرنى وتختق الشوق بطقوس . للشوق - كما للإنسان - فصول وأحكام ومساء الشوق غير ظهرته ، بل هو رحلة أخيرة للرغبة المترنحة كمحراث يبحث عن الغرق فى الصليب . مذعور من يد خلفه تدرؤ شيئا يشبه الزعفران .. كذلك رحلة الكائن» (ص ٨) .

على أن ما يضيف مصداقا أكيدا لهذا التقطيع الممكن لمستويات اشتغال الزمن فى (مساء الشوق) كونها تنبه إلى انفلات اليومى داخل النمط الواحد كما هو الشأن بالنسبة لخميس الطبل الذى قتل القائد فى محور الآباء وانتحار إبراهيم المفتوى وتخاذل إدريس فى محور الأبناء وخيانة بهاء فى محور الأحفاد إذ يقول الرواى بشأن إبراهيم :

«لم يحتمل طاقة فوق جراحاته فانتحر بتقطيع شرايين يده . كان حاد التفكير ، متسرعا فى كل شئ لم يألّف أن يحيا مقطوعا عن الحياة فى جبل معزول» (ص ٢٤) .

وهو ما يميز إحساس الرواى ببذرة التناقض والخلل الممكن الذى من شأنه أن يكسر نضارة الأشياء ويؤكد نسبيتها وأخيرا تجرّيبيتها على صعيد الكتابة الروائية

يتضح ، إذن ، أن في غياب أى حدث رئيسي يوطر القصة ، نوعاً من تفجير المفهوم الكلاسيكي للحدث ولأبعاده ، حيث أسندت وظيفته إلى فضاء الشخصيات وما تقوم به من أفعال وتكتشف من أنماط الوعي والمعرفة . ذلك ، أننا نجد الحدث يقترب في الزمن الأول ، بحرف متقاربة تتوزعها طقوس سمر وعيث ويوحدها شوق واحد ينتظم جميع مسارب الحياة في الحي بعد رحلات مضنية وراء رغيغ العيش :

«يلعبون الورق حتى الحادية عشرة ليلاً ، يمر من الأشواق وسط المكان بحاطله الذي يورهم بالتداعي» (ص ٤١).

«ضحكات للفرد المتبقية كانت أصغر بكثير من ضحكات شبح وحد الزئبق في حب الفضاء» (ص ٣٩).

«أصبح الخوف كجزء من أعضائي مثل الكبد والقلب... أنا أستأهل كل هذا ، بل نحن كلنا نستأهل عيشة الكلاب في هذا الزمان ديال الخنزير» (ص ٤٣).

أما في الزمن الثاني ، فبرغم الوضوح الجلي لفعل الإضراب ، فإنه لا يمكن أن يعتبر حدثاً مركزياً مستقلاً لأنه ظل رهين قوتين دافعتين لهما حضور قبلي وبعدي : قوة الماضي الجحيم وغبائه الدافعة ومحفزاته على إثبات النبوة والصراع والتحدى ، والقوة الشائنة ، قوة الآتي المتجمعة في الحلم الشهيد الذي لم يكتب له التحقق والمستقبل المغدور في أزقة المدينة الفاجرة ودهاليزها البعيدة حيث يصير «الماضي برمته هو صدى هذا الراهن بكمائنه المؤجلة» (ص ٢٦) ، وحيث يمحي الحدث أمام التمرحل الدقيق للأزمنة الثلاثة.

وهكذا ، لا تكون رواية (مساء الشوق) قد عملت إلى تكسير الإيهام بوحدة الحدث ، عبر تحوله إلى عتمات وتنوعات متشعبة في كل تلفظ ولاصقة بكل

لتضييف إلى تكسير باقي مكونات الحكى واللغة في مسرود الرواية الجديدة مستوى آخر يمكن أن نصلطح عليه بتكسير الموقف داخل البنية الواحدة ، يقول خميس الطليل ، بعد طعنه للفاقد : «هل لأنني جزء من حضارة السبسي والبندير لا أقدر إلا على الصمت والتصفيق» (ص ٤٨) . وبغري هذا المبدأ الجديد في التعامل مع الحكى العربى ، عدم وجود حكاية مركزية ، حيث يغطى الحكى عدة حكايات تتوزع ثلاث لحظات أساسية في الرواية ويتحكم فيها خطبة سردية دقيقة مساهم في إنجاحها موقع الرواى الذى :

١- ينتمى إلى اللحظة الوسط .

٢- هو شخصية رواو في الوقت نفسه .

٣- يروى من داخل عتمة القبر .

الشيء الذى يمكنه من التحكم فى صياغة حدود التداخل بين الواقعى والتخيلى ، الماضى والحاضر ، وساعده على أن يكون جسر تأمل الآتى والمصيرى وقراءة بعض ما يخفيه المستقبل من خلال التفاته إلى سجل الآباء ورصد ليوميته الشخصية معا .

ولعل اشتغال الزمن بهاته الطريقة متعددة الأبعاد هو ما جعله ينتج تحولات الحكى عبر رسم مشاهد وسرد حكايات تدرج فى عمقها وفى خلفيتها ضمن صيرورة واحدة ظلت مفتوحة للتفاعل والتأثير فى توتر سردي ، وتخيلى ومعرفى جد مكثف :

جدول رقم (٢) :

الزمن الحكاية	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
- الكراب بحرى - خميس الطليل - نيمية خميس - الشيخ قشوال - عمر لغرم - حمان بالغ النخال	- محمد بحرى - يامنة النبيل - إبراهيم الفتوى - بهاء - إيزيس	- نيمية - إسماعيل - بهاء - إيزيس	

بحيث يمكن أن تتبع تغير بنى الوعي باعتبار محاور أنماطه انطلاقاً من الوعي الحسى فالسياسى ثم الاجتماعى على الشكل التالى :

وعى حسى ← وعى سياسى ← وعى اجتماعى

مصالحة ← صراع ← استسلام

ألم ← استشهاد ← تردى

على أنه رغم التقارب الظاهر بين الزمن الأول (المصالحة) والزمن الثالث (الاستسلام) ، فإن لكل منهما عناصر تركز خاصة سواء من حيث الفضاء ، أو الاسم أو المهنة ، أو القيم أو الممارسة .

الزمن الحسى : (البساطة ، الألفة ، المحبة ، الإنجاب ، المصالحة ، الفذلة ، الغيب ، التعب ، الصبر...)

الزمن السياسى : (النبوة ، التضال ، الحب ، الاعتقال ، الاستشهاد ، التأمل ، المعرفة) .

الزمن الاجتماعى : (الخديعة ، المكر ، الطرد ، التشرد ، الدعارة ، السرقة ، السجن ، المرض ، الموت...).

وهي أزمنة تكثف في عمقها صورة واضحة عن صيرورة أنماط وعى قائمة تناظر صيرورة صراع دائر بين قطبين طبقيين لكل خلفيته الاجتماعية وهدفه التاريخى. بيد أنه إذا كانت خلفية أحد الطرفين ثابتة وقارة بحكم تملكه لآليات تمكنه من الحفاظ على سير المجتمع وإعادة التوازنات التي يريدها قسراً على الطرف الثانى ، فإن هذا الأخير ، وإن كان لا تموزه المقاومة والتضحية المستمرة ، ظل عنصراً مؤثراً فيه ومشروعاً يعانى الحيف والاضطهاد بشتى أشكاله الاجتماعية .

حكاية فقط ، وإنما نغيت أن يصير ذلك التفسير تقطعياً داخلها يشمل البنية السردية في جل تفصيلاتها ، ويغطى نسق المحكى بأكمله ، إذ يتحول إلى مجموعة قرائن وجملية علامات وظيفية ملائمة لمفاصل تظهر الزمن كما سبق تحديده ؛ فبالنظر إلى طبيعة الحدث من خلال الحكايات المكونة لكل لحظة ، نجد أن لكل منها بنية داخلية خاصة بها توجد في تقابل ، ضمنى أو صريح ، مع بنية خارجية سواء تمثلت في واقع معطى أو اقتترنت بعلو نقيض :

الزمن الأول ← انسجام داخلى ← خلل .

الزمن الثانى ← صراع داخلى ← اصطدام .

الزمن الثالث ← تصدع داخلى ← تردى .

وعلى هذا الأساس ، يجسد المحكى محكية أفقية في متوالية واضحة من الانسجام إلى الصراع فالتصدع ومن اللخل إلى الاصطدام فالتردى ، حيث يتأكد التحول في بنية الحدث باعتباره تمثيلاً لصيرورة اجتماعية وتمررل تاريخى من الداخل إلى الخارج ، أى من وعى حسى - نفسى بثقل المعاناة إلى وعى سياسى فرعى سلبى . كما تتبين ذلك من خلال المربعين التالين :



بيد أن هذا التحول ، في بنية الوعي ، سيعرف تراجعاً مهولاً على المستوى الاجتماعى بفعل قوة القمع المضاعفة :



١ - الفضاء

ومن هذا المنطلق ، كان العامل الأساسى الذى يوطر تمرحل الأزمنة / الأجيال الثلاثة هو كون الانفتاح على المجتمع يتم من الداخلى إلى الخارج بحيث فى الوقت الذى يخضع الزمن الأول لقوة واحدة هى قوة أهل الحى فحسب ، نجد الزمن الثانى ينطلق فى بعدين : داخلى وخارجى تجمعها علاقة تناقض صريح وصراع محتد . بينما الزمن الثالث فهو زمن خارجى مطلق . ولكل زمن علاماته الخاصة ، إذ يبدو أن أحداث الزمن الأول توطرها ومضة جد محدودة تقترب بالغروب وبدلية انتشار ظلال الظلام على الحى حيث يبدأ أهل العودة من رحلاتهم النهارية (التي لا تعرف سوى أنها مضنية وشاقة ومخيبة للأمال) لقضاء ساعات سمر / هروب مجتمعين : «يخيطون الأيام ببعضها فى ظلام حياتهم أو النور الخجول فى فرحهم وهم يلعبون أو يتحاورون» (ص ٣٧) .

أما الزمن الثانى ، فهو زمن يجمع بين ملتقن واضحتين من النهار والليل : ابتداء من ساعات مبكرة فى النقابة إلى ساعات متأخرة فى قاعة المحكمة مثلا ، بينما ينفرد الزمن الثالث بظلام الليل الدامى دون غيره ، كما يشير إلى ذلك محمد بحرى : «إسماعيل ابنى ينتظر المساءات بشوق كى ينزوى فى ركن من شارع أحمق كى يذمن على شرب الكحول» (ص ٧) .

وهكذا ، نلاحظ أن هاته الأزمنة الثلاثة (٥) يقدر ما تمثل ثلاث لحظات سرديّة واضحة وتعبّر عن تحولات زمنية بنائية فى رواية (مساء الشوق) فإنها تقف بمثابة

(٥) لا ينبغي أن يفهم أننا نقرن بين الفضاء والزمن من خلال للماتلة بين الأشياء والزمن ، كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جرييه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء فى النهوض بخلفية ما للفضاء ، وليس مجرد تلمس أولى لما يمكن أن يجرى من أحداث .

خلفية تخيلية لهكى الرواية كلها من حيث اعتبارها خلفيات لثلاثة أشكال من الوعى والممارسة . ذلك أنه إذا جاز لنا أن نسم زمن الظل بكونه زمن إحساس بدنى بالعالم والتقبل الطيعى للحياة ، وهو تكتيف مشروط بوعى بسيط ، غير قادر على إنتاج معرفة واعية بذاته وأوضاعه كما «لم تكن أحلامه (الكواب) تتجاوز مسافة قرينه ورائحة قطرانها» (ص ٣٣) . وجاز لنا أن نعيش زمن النهار / الليل يزمن التناقض الذى يجمع بين حدين ، فهو زمن صراعى ناجم عن وعى تاريخى اختار زاوية معينة للرؤية وقصد تأدية رسالة ما والدفاع عن قضية من موقع واضح شبيه بأشعة الشمس الصباحية التى تبعث على تأمل حقيقى لمشاكل الذات :

«ليس ألقى بالألم الذاتى ، فالحب قد استطاع حمله وتحوله إلى فلسفة لها ضريبة ، يؤديها البعض عن الكل ، أو العكس ، وهى أيضا رهان أنشئت به خاراج الزمن وداخله .. وأيضا الجسر الذى منه أدلف من حالة الصمت إلى وضعية استذكار المساءات المشقوقة» (ص ١١) .

وكان بإمكاننا ، ثالثا ، أن نذكر أن زمن المساء المطلق هو زمن لا مكان فيه لأشعة النهار ولا نور الوعى ، فهو شرائه كلها تحقيق التفكير وتحيل على إدراك سالب ، وعلى ردود فعل محطمة للذات ، فإن هذا الانتظام الزمنى صار تجسيدا واضحا لليل النهار فى (مساء الشوق) ، أو بعبارة أدق ، أضحت تجليا لتحول النهار الممكن إلى ليل بالقوة حيث اغتيل العشق وتآبد الشوق فى مساءات لانهاية وبسات الألم : «شبحا يتجول فى الشوارع والأزقة والمذاكرات والخواطر» (ص ١٨) .

جدول رقم (٣) :

القضاء / الزمن	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الدوار / القنبيلة / الرب / الحى / القرية / الصلب / الجبل / القياطن / الحقول / الأزقة / الحانوت / القبة / الموسم / الأسواق / بيوت مأزومة / محكمة / سجن / مستشفى / مقابر .. إلخ .	القسم / المدرسة / المدرج / الفصل / حجرة الدرس / مديرية / وزارة / إذاعة / مدن صناعية / النقابة / ثكنة عسكرية / الدار البيضاء / محكمة / مستشفى / مقبرة .. إلخ .	الشاعر / الكواليس / الحداثى / السينما / غرف / حانة / محطة قطار / خندق / الكورنيش / الثليغزبون / ساحة فردان / أدرج العمارة / مقهى / المدينة القديمة / منصة / حوانيت / بيوت خربة / مدخل سفلى / طاحونة / للرحاض / منطف ضيق / أرض محدودة / حائط مهتم / خراب / المسرح / السرير / الدهاليز السفلية / مغافر / مسارب الضياع / غابة مريضة / سجن / مستشفى / مقبرة .	

٢- المعجم

من منزلق اللاعودة ، كما يبين ذلك ملفوظ هاته
الحقول الدالية ومعجم الأزمنة الثلاثة كما اصططلحنا
عليها: جدول رقم (٤) .

٣- الاسم

ولا غرابة فى أن نجد أسماء الشخصيات تؤكد ،
هى نفسها ، هاته التراثية السردية واللغوية وتضمن أبعاد
الخطاب تلك . فرغم ما يبدو من كون الأسماء تكتسى
خاصية ميتية ذات خلفيات دينية ، سياسية ، اجتماعية ،
تاريخية : إدريس ، إبراهيم ، إسماعيل ، محمد ،
مصطفى ، نعيمة ، يامنة ، بحرى ، الكراب ، حمان ،
الطلبل ، فإنها خضعت لتوظيف دقيق اقترن بتفجير نسق
المحاور السابقة على مستوى الفعل والصفة والتعليل ؛
بحيث نجد أن الأسماء فى المحور الأول هى عبارة عن
كبنى وألقاب ليس فيها دليل على ما يمكن أن يكون
اسما علما / شخصا ؛ إذ نجد الشخصية ، فى أغلب
الحالات ، تذكر أو تتادى باسم حرفتها وما تقوم به
أو عرفت به من عمل يومي وليس بدليل حقيقى خاص
كمراجع للهوية ، الشيء الذى يجعل تحكيم سند من
هذا القبول يعتبر مؤشرا على الوجود العلى للشخصية

وبحسب هذه الصورة ، لا نكون أمام ثلاثة أزمنة
فقط ، ولكن أمام ثلاثة أقاليم للمعرفة . يكرس الأول
حالة من الإحساس بعالم الموجودات ، وهو تنميط وعى
لشروط وعى حدسية ، بسيطة غير قادرة على إنتاج معرفة
واعية ، ويتمظهر فى ربط صلة حميمة بالأشياء تقتزن
بقيم وطقوس «مثالية» من مثل الألفة والسمر الجماعى
والتصالح والاعتماد على قوة الجسد والصوت دون أن
تخلو من تلبس . فيما يجسد الثانى نمطا من الوعى
مصدره ذات عارفة ، قادرة على إنتاج معرفة تأملية
بالعالم من حولها وتحمل المسؤولية فى درء مكان
وتحقيق شروط أفضل للعيش والمقاومة عوض التماهى
والمصلحة . ويتأكد فى انجياز سياسى وإصرار قوى على
المواجهة والتحدى ، بينما يعكس الثالث شكلا آخر من
الوعى يعطى للروح حظا وافرا عما تنال النفس . إذ تمحى
كل فرض التفكير والانتباه أمام طغيان بواعث الانحلال
ومساءات الألم حيث يظل الشوق مشرعا لظلمات
أحاسيس خالية من الحساسية ومن رهانات الأمل والقدرة
على الفعل ، وينخرط فى النهاية ، فى دوامة التيه
والتسكع والخلاعة ويلفقد أبسط شروط تحصين الذات

جنول رقم (٤) :

المعجم	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الكمجنة / الطبل / الزمار / البندير / القطران / جراب جلدي / عربة يدوية / عجلة / أسلاك صلبة / قدر حديدي / أعواد مشتملة / ملابس قديمة / أحذية بلاستيكية / ميزان يدوي / أغطية / كوب نحاسي / خيشة قنب / أفرشة من خشب / بومة الماء / حصير أصفر / برد أثافي / قربة عطش / جراب موقع / جلد عجلات / لباس أبيض / كيس النفحة / ملباغ تقليدي / الحناء / صورة صفراء / المناجل / الحضرات / السبسي / روث البقرة / لشاء الماعز / الرماد / أحلام منحسرة / الوهم / التمازي / الكفن / تراويل / ابتهالات / الكيف / مناحل / الحيرة / الحداد .. إلخ.	النوبة / الرسائل / دفتر / قلم الرصاص / التعليم / الصحة / المعامل / الأم الديمقراطية / القومية / الأحلام / الحقيقة / إضراب وطني / الحب / بيان الرفض / الجواب / خطابات / قرار / أفاق / الخيال / انفتاح / يقين / النبوغ / تحقيق / جسارة / وضعية معلقة / كمان / ضجر / تهديد / إرهاب / حقد اعتقال / انتحار / تطيب / طعن / ظففة / الرعب / اصطدام / استهتار / زيف / تماطل / طرد / تكتيك / ظرف سياسي / جرمي متقلبن / قتل / حرب / أزمة / جريدة المحرر / زنازن / دهاليز / مجازر / تقليم الأظافر / البطش / الساندة ... إلخ.	سبازيو / مشهد / فيلم / غلاف الملصق / لون موف / مقهى ضيق / دير مهجورة / منصة / حروف / ساعة حائطية قديمة / قميص خفيف / سلب صيفي أبيض / چاكيت جينز / تبان / شقف طيني / فولار / أزوار سروال / زجاجة كحول ٩٥° / أعقاب سجائر / حوت مقلي / حبوب منومة / سرير / العشاولة / فيض الدم / لذة الليل / شهوات عابرة / فيض نهائي / التصاق حيواني / لهفة / بومة / شقف / خفقات الروح / اليأس / أنيس / الشبق / انتصارات هامشية / الكوكابين / المسلس / السلاح الأبيض / الانهيار / الضياع / الذبح / الكوابيس / الهجرة / الضم / الضجر / الجروح / المهدرات / التخديعة / التيه / نباح الكلاب / الاحتضار / الجوع / الإدمان / أبطال فضائيون .. إلخ.	

أهو اسمه الحقيقي أم اسمه الحركي الذي يحمله منذ
حرب الصين؟ (ص ٣٥) .

بينما اقترنت الأسماء ، في المحور الثاني ، بعلامات
جد محددة لتشملها خاصية التعمين اسما ونسبا . وهو
تعمين يسمي في النسق اللغوي نفسه الذي وضعت فيه
الشخصية ، وفي مستوى قوة الإدراك المخولة لها والوظيفة
المنوطة بها ، ففضاء محمد بحري وزوجه يامنة النبيل
بحري هو فضاء المدينة الصناعية والوظيفة العمومية
(التعليم - الصحة) حيث تنوب الكتي المطعاة خارج
الوثائق الرسمية لتستبدل بأسماء دقيقة في مستوى دقة
وعى محمد بحري بالدور الذي يقوم به وبالقضية التي
يحيا من أجلها ، وواضح وضوح أشعة شمس النهار في
النقابة ، وهو ما ننسح من خلال حث الكراب ابنه على
التمسك باسمه : «يا محمد بحري كن وفيا لاسمك ...

وعلى عتبة الدور الذي تقوم به ، في ظل غياب وعي
حقيقي بالحياة والمجتمع والموقع ، كما يظهر من خلال
هذا الحوار الوجيز بين القاضي وخميس الطبل شيخ
الكمجنة :

«القاضي : اسمك بالكامل . مهنتك وتاريخ
ازديادك ؟

خميس الطبل : خميس الفلا ، لا أعرف تاريخ
ازديادي ، مهنتي : شيخ .

القاضي : شيخ قبيلة ؟

خميس الطبل : لا . شيخ كمجنة (ص ٤٩) .

وكما ينص الرواي نفسه على ذلك بشأن باحمان
حيث يقول : «بأحمان ولقبه هذا الذي لا أحد يعرف

٤- المهنة

ويمكن أن نلمس هذا التباين ، من جهة أخرى ، على صعيد الوظيفة الاجتماعية للشخصيات حيث نقف في :

أ: الزمن ١ : لزاء شخصيات تمتعن حرفاً هامشية متشابهة وغير مستقرة في مستوى الدور الاجتماعي الذي تقوم به والسياق الذي تمثله ، وتقترن بفضاء خال من التعقيد ذي مؤثرات عادية تؤكد الإمكانات المتواضعة والأحلام البسيطة لسكان درب قشوال حيث تهيمن مساحة الظل والغروب :

- «حمان رجل تجاوز الستين من عمره يحمل على كتفيه منذ الصباح خيشة من القنب فارغة ثم يقول باسم الله ويصرخ في كل الجوانب «نخال» فتخرج المرأة أو ترسل ابنها كي ينادى على «باحمان» الذي ليست له ميازين غير التقدير الحدسي للأئمة البخسة..» (ص ٣٤) .

- «عمر لفرم صديق الكراب الذي يخرج لرحلته منذ الصباح بعربة يدوية يدفعها نحو شعاب الدروب الضيقة ، يصبح في الناس لمن يريد بيع ملابس قديمة أو أواني مستعملة ، أو أحذية بلاستيكية (...) ثم يتلهفون أمام «لفرم» شوقاً لمعرفة وزنها في ميزان يدوي فريد يحمله على الدوام» (ص ٣٤) .

«باحمان يستطيع حمل أزيد من ثلاثين كيلو غراماً من النخال وهو يقول الله أكبر فتح ونصر .. هل من مزيد» (ص ٣٤) .

ب : الزمن ٢ : في هذا المستوى الثاني ، نلج عالم الوظيفة العمومية والعمال ، وهو زمن جديد يتقلنا من فضاء رث إلى فضاء معقد يعكس قوة الصراع الدائر بين

وزوجتك.. كانت أول مرة يناديني فيها باسمي كاملاً» (ص ٢٨) .

في حين نجد الشخصيات ، في المحور الثالث ، تحمل أسماء مطلقة ، فارغة من أي تعيين ، فهي لا تحيل على حرفة أو مهنة ، ولا على نسب سوى أنها تنتمي لمعجم معاصر. وهي إن كانت تحيل على وضع اجتماعي رهن ، على خلاف زمن الكني ، فإنها مؤشر على افتقارها أحد أهم عناصر إثبات الهوية المدنية وراهنيتها حقاً قانونياً من جهة ، وتعبيراً عن الحرمان من فرصة النهوض بأى دور اجتماعي ومن إمكان تحيين الفاعلية الاجتماعية المؤسسة على شروط ثابتة وأصول متجدرة واضحة من زمن الظلام الاجتماعي الداس والمساءات القاتلة للتفكير والإرادة. وهو ما يميز عنه تهجين محمد بحري لأسماء كل من ابنته نعيمة (الدعارة) وابنه إسماعيل (التسكع) ، إذ يقول :

«تستغرب يامنة لم تضحك ويزداد ضحكها لما أنادى على ابنتي بأُم خميس ، وأصرخ بهزل في إسماعيل وريث فحولتي بالكرباب، لعبة كررتها بتواتر كبير خلال ما تبقى من ساعات حياتي» (ص ٢٨) .

جدول رقم (٥)

الاسم / الآباء	الأبناء	الأحفاد
- بحري	- محمد بحري	- نعيمة
- باحمان	- يامنة النيل / يامنة بحري	- إسماعيل
- عمر الغرم	- إبراهيم الفتوى.	- إدريس
- خميس الطيل		- أحمد
- الحاج فريد.		- فاطمة
		- سعيد
		- عائشة
		- خديجة
		- بهاء.

«انقلب إسماعيل إلى كبش وصار فاحشا ،
الصا ، قفلا ، ملعنا ، ثم مختلا ، أهر هكلنا
عصر الأنبياء» (ص ٨٤) .

«أليست نعيمة ابنتي الخالدة شهيدة كبوة
الزمن ، وإسماعيل ضحية أيام مرة ، والحياة
بدورها شهيدة مثل خرقه بالية على أعتاب
حضارة شامتة» (ص ٨٥) .

المهنة	الآباء	الأنباء	الأحفاد
كراب	معلم	بنى	
بائع نخال	مرض	سكير	
فلاك / شيخ	مدرس	ذئب	
الفقيه	مدير	ناذل	
الحاج	مفتش	خليلة	
الأعيان	طالبة	منقول	
خمار القبور	جامعيون	قابيل	
رئيس جوق	محامون	فاحش	
أعران	عمال	لص	
قائد	شغيلة	قاتل	
الدرك	نائب برلماني	مدمن	
قاضى	رجل سلطة	مختل	
	مفوضو الشرطة	كبش	
	مجلسن حكومة		
	جلالون		
	قاضى		

جدول رقم (٦)

٥- التناص :

يبد أنه إذا كانت العناصر تنهض بوظيفتها - كما
حللناها - فى تضديد الأبعاد المختلفة لشكل استغلال
الزمن فى رواية (مساء الشوق) على مستوى اللغة ، فإن
شعيب حليقي أضاف إلى هذا التشفير مستوى آخر يأخذ

قلبين رئيسيين فى الحياة العامة ، أو يوجد ، بالأحرى ،
حجم العنف الموجه ضد طرف يمارس حقا مشروعاً من
حقوقه البسيطة وتثبيت هويته الإنسانية وحقه فى أن
يكون ، عنصراً فاعلاً فى زمنه :

«إن قرار الإضراب الذى سنخوضه هو
رهاننا الشرعى الذى سنركبه ضد الاستهتار»
(ص ٢٨) .

«لوحاتى المحقونة بالربح والرهانات مثلما هى
عمر جيل آخر لاختار معى الدخول إلى
النفق» (ص ١١) .

«إننا جيل مطهم ، حكما ، بالألم والربح
والتغريب نؤدى ثمن عصور لم نعيشها»
(ص ١١) .

جـ : الزمن ٣ : بينما فى هذا المستوى الثالث ،
يبدو واضحا أن الأشياء التى تشكل رمزا لاستمرار العنف
الذى كان موجها ضد قطاعات قارة (التعليم - الصحة -
العمال ..) قد اتخذت مظهرات اجتماعية منقولة إلى
بؤر من الأفعال المعيقة ، إذ أضحت مبطنة بأشكال قهر
مختلفة من حيث تجسيدها لقيمة ثلاثة بوصفها سلعة
للاستهلاك : المتعة ، اللذة ، الجنس ، التخدير ، السرعة ،
الشنوذ ، حمل السلاح الأبيض ... لتمثل فى النهاية
ردود أفعال لا إرادية عن الطرد من المدرسة والإقصاء من
الوظيفة وتأكيدها للمصير المجهول وللأشياء أو بتعبير
الراوى :

«مفوط حضارة اسمها نعيمة بحرى» .

«ابتنى ، نور قلبى ، أحلامى ومتمنئائى
المقتولة على حصير الحضارة المتعبة»
(ص ٦٥) .

«جعلت الجسد الفانى فى خلفة صفقات
الروح العالية مثل مناحات صغار يتلعون
حصار الروح كل مساء» (ص ٧٢) .

مختلف أشكال: «فلذكة كلام مسجوع يومه بالمعرفة الكلية مع تخطيط خطوط طولية وعرضية ومربعات بألوان متعددة تكون حرزاً عظيماً» (ص ٤٣).

أما زمن الأبناء (محمد بحرى) ، وهو زمن من وعى وتأمل الوجود من أجل قضية ، فينتفع على صنف آخر من النصوص . إن حدة الصراع وعنف السلطة بحاجة إلى أشكال تعبير من المستوى نفسه حيث تتمحي مكونات الذات الفردية واستيعاماتها الغنائية - الشعرية أمام نص الرسالة الثرية ، فيقوم الخطاب الملموس مقام التعميم ، والمعرفة / العقل مقام الانفعال والوجدان كما حلّ الإضراب والإسعاف محل المقطع الموسيقي وقراءة الغيب .

«في زمن واحد ستصلني ثلاث رسائل خلال اليوم الثاني من إبراهيم الفتوى بعدما قضى الأمر : صبيحة ثامن أبريل .

بحرى - الزمن كله سيغخلني ووجدك ستبقى . حتى ليأمنه كان هو الأمل الذى أجل حياتي حتى هذه الساعات / مع أصدق تحياتي .

أخوك إبراهيم الفتوى» (ص ٢٣) .

- «كانت مؤامرة مديرة» قال لى فى إحدى رسائله السابقة حيث توالى بعدها رسائل أخرى تفيض بأساء» (ص ٢٤) .

بينما زمن الأحفاد (نعمة - إسماعيل) ، فهو زمن استسلام واتعلم الوعى وأنبلج الرؤية فينتفع على جنس المسرح .. إذ ، فى ظل التردى الاجتماعى والانحدار السحيق نحو عتبات مظلمة تقص من جسدى نعمة وإسماعيل فاتورها اليومية القاتمة ، لن يكون أحسن تجسيم لها من لغة الكواليس والحركة الممسرحة . بيد أنه يمكن القول ، من جهة أخرى ، إنها إحالات ذكية لما

يعين الاعتبار تضمين الأجناس وتناصها ، إذ يتضح أن تفاعل أجناس مختلف فى الرواية قد خضع لأسلبة تميز بدورها ترددات الأصوات المركزة فى كل زمن ؛ ذلك أن كل محور من المحاور الزمنية السابقة قد احتضن نصا فى أفق الخلفية الزمنية التى يحيل عليها ويهجم تعقد البنية والنسق المؤطر له .

فزمن الآباء ، وهو زمن وعى متصالح مع الواقع ، ينفث على نص لغوى شعري يتمي للموروث الشعبى وينتسب للثقافة الشفاهية . وهذا الالتفات نحو نص ذى صلة حميمة بالذاكرة الشعبية التقليدية يعبر عن نوع من التمثيل لشكل حضور جيل الآباء . وهو حضور تحقق على مستوى الإحساس والشعور فى شكل غنائى - ذاتى متوحد بالعالم الخارجى^(١٩) كما هو ، يقول خميس مناجيا الذات الملعبة :

«مالى يا ربي مالى مالى من دون الناس
واحد فى ملكو هانى وأنا دايرو اعاس»
عينى بالسهر طابوا والليل منسوج من شوك
وحريه
واحد يعلف فى كلابو وأنا ناكل من البندير
خويت قرابى وقرابو والمزود الآخر تسمع منو
التكر كبير» (ص ٤٦) .

لترد عليه نعمة :

«عارى عليك أخميس يا الرامى سلهامو
الليل طويل وحياتو فى كلامو

ربى ، يحفظك آزين الرجال بالمكحل عيونو
العصى فى وفى البندير ، والحراق شعت
ريحو» (ص ٤٧) .

وهي استعارات نصية تحيل على طقوس قديمة لا تعبر عن أى إحساس فعلى بالزمن وبمرارة الواقع بوصفه وضعاً عينيًا يستلزم وعياً فعلياً به عوض الانغماس فى

- الشعر - الكلمة : (مجردة ومطلقة) .
النثر - الكتابة (ملموسة ومعينة) .
المسرح - الحركة : (صورة مباشرة) .

وهي كما يتضح ، تمثل سلطة التعبير المختلفة وفق تواترها الفني الأدبي واتكساراتها التاريخية والحضارية بما أننا نعيش عصر الصورة .

وهكذا ، يتضح أن لتداخل الأنواع في صلب محكي (مساء الشوق) لم يكن محط اعتبار ولا مجرد تلوين مبتذل بقدر ما هو توسل خاضع لخلفية سردية أسلوبية قادرة على تعزيز مكانة الأنواع الصغرى والأجناس في صلب الخطاب الروائي وجعلها تساير تشكيلاته وتحولاته وتخدم بناء (بالدور نفسه والدلالة نفسها) لتصوير ليس شاهداً فحسب ولكن مكوناً سردياً يؤدي وظيفته في محكي ثرى متعدد الأوجه والألوان والأصوات والأبعاد ، محققاً بذلك دفقا جليداً لهاجس شوق عنيد انكتب متراص الخطوات منذ أول رهان ماحيا ذلك التحفظ البدئي الذي أتى على لسان محمد بحري حيث قال :

«إن عيوب المخطو والمشي عند الكتاب كثيرة ومتنوعة . فالكتاب المبتدئ تجيء مشيته حيوا ثم تمثرا ويختار بعد هذه الوضعية مشية يقلد فيها أحد الكتاب ممن حوله أو من آخرين من بلد آخر لا يعرف لفتهم ... وفي المرحلة الأخيرة يمشي مائلاً» (ص ١٢) .

للغة الجسد والصورة المباشرة من علاقة قوية بعناصر الإثارة والفرجة وترميز لبواث اللذة والمتعة اللادعة . ومن ثمة فإن سيناريو مسرحية (بهاء المصطفى) يكون أنسب لتجسيد درامية الوضع الاجتماعي المقيت ، إذ يلامم فضاء المسرحية المعتم حيث التلصص والبصيص والالتصاق الحيواني مفارقات المدينة المظلمة بمكانم لندها وكمائن ألمها معا ، كما جاء في نص سيناريو مسرحية بهاء إذ يقول :

«في هذا المشهد المتبادل بين موقعين متقاربين ، الصورة تغلب على الكلام ، لأن الصورة ترشح بتذكرات ولعبة تترجم كل المشاعر والأحاسيس المجرحة» (ص ٧٥) .

أو كما خطط في ملحوظة هامشية مؤكداً أن:

«حركة الهاجس هي أمة وزفير .. هو شيء مثل الأحلام يمكن أن تمشح فيحس المشاهد كيف للهاجس أن يفقس شعوراً ميتاً» (ص ٧٥) .

على أن توظيف تلك الأجناس وفق ما ذكر ، فضلاً عن أنه يضفي على السرد تنوعات أسلوبية مختلفة، فإنه يفضي إلى ثلاث سلطات تعبيرية أو ثلاثة خطابيات للتواصل :

المواشي :

- (١) يقول سعيد قطيبي في كتابه تحليل الخطاب الروائي : «الزمن - السرد - التعبير : «كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الاهتمام وفي مجالات معرفية متعددة . ابتداءً التفكير فيه من زاوية فلسفية ، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من البؤس لنظام الكون والأطولوجي ، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية وغيرها» . سعيد قطيبي : تحليل الخطاب الروائي : الزمن - السرد - التعبير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ص ١٦٨ ، ص ٦١ .
- (٢) عبد الله بوغندخال : التعبير الزمني عند النحلة العرب : منذ نشأة النحو العربي في نهاية القرن الثالث الهجري ، دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها ، ج ١ ديوان المنطويات الجامعية ، الجزائر ، ص ٨٧ .

- (٣) محمد غنيمي حلال : مفهوم الزمن عند الطفل ، مجلة : عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، مجلد ٨ : عدد ٢ - ١٩٧٧ من ٦٨ بيروت ، د . ت . مجلد ٢٨ ، ج ١ ، ص ١٣٧ .
- (٤) سيويه : الكتاب ١٢/١ .
- (٥) انظر : ابن الأباري : الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محي الدين - بيروت (٣ ت) .
ابن جني : هذه الخصائص تحقيق : علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ، ط ٢ ، ص ٣٧٥ .
وب : الملح في العربية تحقيق : حسن شريف ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ .
ابن السراج : الأصول في النحو تحقيق : عبد الحسن القطي ، مطبعة النعمان ، ط ١ ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٤١ .
ابن مالك : تمهيد الفوائد وتكميل المقاصد ، حققه وقدم له : محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٤ .
ابن هشام : شرح المفصل صححه وعلق على حواشيه : مثنوية الأزهر ، إدارة الطباعة للنشرية ، مصر د . ت . ج ٧ ص ٤١ .
ابن بيشر : شرح المفصل صححه وعلق على حواشيه : مثنوية الأزهر ، إدارة الطباعة للنشرية ، مصر د . ت . ج ٧ ص ٤١ .
سيويه : الكتاب تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ط ١ ، ج ١ ، ١٩٧٧ ، ص ١٢ .
المبرد : المقنضب تحقيق : محمد عبد الحفيظ عظمة ، نشر : المجلس الأعلى للبحوث الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ١٣٩٩ ، ج ٣ ، ص ١٧٦ ، ر ٤ ، ص ٣٣٥ .
للب : مجالس فلب ، شرح وتحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار للطرف مصر . ط ٢ ، ١٩٦٠ ، ص ١٥٣ .
- (٦) برغم ما يبدو من شبه إجماع على تقسيم الفعل إلى ثلاثة أقسام : ماضٍ ، حاضر ، مستقبل بحسب صيغة الفعل . فإن هناك من يكتفي بالمعنى بالحاضر ولا غير ، اعتباراً لكون الحدث في الحاضر يعتبر حدثاً غير منقطع وغير ناجم . ولذلك فهو يستمر في المستقبل ويشمله كما يفيد من نص قول المبرد : «يقول زيد يأكل . فيصلم أن يكون في حال أكل . وأن يأكل فما يستقبل ، كما تقول زيد أكل ، أي في حال أكل . وزيد أكل غدا . وتلحقها ، الزوائد للمعنى ، كما تلحق الأسماء الأكل واللام للتعريف ، وذلك قولك : سيقبل وسوف يفعل ، وتلحقها اللام في (إن زيدا يفعل) في معنى الفاعل » . أبو العباس محمد ابن يزيد المبرد للمقنضب ، ج ٢ ، عالم الكتب ، بيروت ، تحقيق : محمد عبد الحفيظ عظمة ، ص ٧ .
- (٧) أحمد الحناج الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ط ١ ، ١٩٦٦ .
- (٨) مالك يوسف المطالي : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ ، ص - ص ١١٩ .
- (٩) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومعناها ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٧ .
- (١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٤٠ .
- (١١) إبراهيم السامرائي : الفعل زمانه وأنيته ، مطبعة المائي ، بغداد ١٩٦٦ ص ٢٤ .
- E.Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, éd. T.G-Gaimard, 1974. T.I, P:23
- A. Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, éd. Gallimard, 1972, P:155- 13.
- J. Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*, éd. Seuil-Tel Quel, 14 1967, P.160-161.
- روان بسات : مدخل لتحليل البنيوي للسرد : ترجمة : حسن بحرلوي ، بشير القمري ، عبد الحميد عطار ، مجلة : أنق ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد : ٩-٨-١٩٨٨ ص ١٦ .
- G. Genette: *Discours du récit*, in Figure 3 éd. Seuil-Coll Poétique 16 1972.
- T. Todorov: *les catégories du récit littéraire*, *Incommunication*: 17 n 8 1966.
- انظر : مقولات السرد الأدبي ترجمة : الحسين مجاهد وفؤاد صفا ، مجلة أنق : اتحاد كتاب المغرب ، مرجع سابق ص - ص ٣٠ - ٥٥ .
شبيب حليقي ، مساء الشرق ، كتاب الزمان ط ١-١٩٩٢ .
سأكتفي بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .
- (١٨) لا ينبغي أن يفهم أننا نقترن بين الفضاء والزمن من خلال المسألة بين الأشياء والزمن كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جريه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء في النصوص بخلاف ما للفضاء وليس مجرد تأسيس أولي لما يمكن أن يجري من أحداث .
- (١٩) يقول سعيد علوش : «تلافيفية الشعرية تمنح على المستوى النصي للكتابة إمكانية الانتقال من السرد إلى سلطة القول المأثور ومن التحليل والتفسير إلى الخاتمة بكل أبعادها الذاتية والموضوعية في الكتابة » كتاب : «دعاهم للتخيل في أعمال إميل حبش» المؤسسة الحديثة للنشر و المطبعة : أفريقيا الشرق . ١٩٨٦ ، ص ٥٧ .

ظلال الأصنام الجديدة

(قراءة في رواية إبراهيم عيسى)

(مريم : التجلى الأخير)

حسين حموده

«... فإلى متى نعبد الصنم بعد الصنم، كأننا حمر
[حمير] أو نَمَم [أصنام]؟ (...) إلى متى نعتزل
بشجرة تقلص عنا ظلها؟ إلى متى نبتلع السموم
ونحن نظن الشفاء فيها؟» (٥).
أبو حيان التوحيدي

- ١ -

برغم ارتباط رواية إبراهيم عيسى (مريم : التجلى الأخير) (٥٥) بمجموعة كبيرة من الاستدعاءات اللغوية والدينية والتراثية عموماً، وبرغم اعتمادها بناءً فنياً مفتوحاً على أفق رحب يسمح باتجاهات متنوعة من المعالجة والتناول، فهي - في الوقت نفسه - رواية «بسيطة»، تتركز أولويات إحالاتها في العيش، للملموس، من «الواقع» المتعين، أكثر مما تتركز هذه الأولويات، في

اللغة أو الدين أو التراث. فهذه الرواية - في أول الأمر ومنتهاه - تتأسس على سعى مباشر وواضح للاكتشاف والكشف، وتبني على مطمح مهمين لتعرية - ولك أن تقول: ولهتك - الأتعة عن الشخصيات والعالم وتحطيم أصنامها/ أصنامهم، بدرجة أوضح، بكثير، مما تنهض على ابتغاء جلال الكتابة أو سموها «الأولمبي». إنها - في آخر الأمر وأوله - رواية تختفي لا بالجوس بين «الأصنام» القديمة، بما هي معنى أسطوري غابر، ثابت متجمد، ومحاط بهالات الغموض، ومغور بابتعاث أجواء تاريخية بعيدة، وإنما تمنى برصد محاولة تحطيم «الأصنام» المعاصرة القائمة في عالم راهن، في مدينة بعينها (القاهرة)، وفي فترة بعينها (الثمانينيات من هذا القرن)، وذلك من خلال «نزوع صحفي» - لكن

(٥) أبو حيان التوحيدي: (الإشارات الإلهية) - تحقيق وداد القاضي - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٣، ص ٢٠.
(٥٥) إبراهيم عيسى: (مريم : التجلى الأخير) - روايات الهلال - ٥٣٣، القاهرة، يوليو ١٩٩٣.

المتكلم إلى فترات سابقة على زمنه الراهن، بنوع من الحنين إلى زمن البراءة النائية، وبنوع من البحث عن حضن آمن قديم. وهذه الاسترجاعات تمثل ركائز رئيسية، يتمحور كل فصل من فصول الرواية حول ركيزة منها.

هذا البناء القائم على مراوحة بين التنامي الخطي والطواف الدائري، معاً، يمثل موازياً فنياً لـ «تجربة» الراوي المتكلم في المدينة (القاهرة): دخوله إليها حالماً، ودراسته فيها ثم عمله الصحفي - داخل سياقات وعلاقات طاردة - مستكشفاً وكاشفاً، وأخيراً شروعه في الرحيل عنها مروراً بالخط - هنا - يرسم الرحلة التي قطعها الراوي المتكلم من الحلم إلى المارة، والدائرة - هنا - تحيط برحيله من «البلدة» وإليها، أو برحيله إلى «القاهرة» ومنها.

- ٣ -

يرسم عالم «البلدة» التي يستعدها الراوي المتكلم، استعادة داخلية، بقدر من التأسي، وبقدر من التسليم بانقضاء «زمنها»، في أن. ويتجسد عالم المدينة/ القاهرة ساحة للزيف والأكاذيب والكراهية والمؤامرات والتطلعات الفردية التي لا تحدد بين العالمين تبرز المفارقة واضحة، ويظل التناقض حاداً قائماً، خلال فصول الرواية كلها. يرتبط الراوي المتكلم بحنين دائم للأولي، ويبدو في سعي دائم لتعرية الأتعة عن الثانية، ويظل - طوال الرواية - قوساً مشلوداً، متوتراً، في المسافة التي تفصلهما.

يشير الراوي المتكلم إشارات متنوعة إلى كونه لا يزال متمسكاً للريف برغم إقامته بالمدينة. يصف شخصيته بأنها «ريفية» (انظر ص ١٨٠)، ويقول إن مساحيق تجميل النساء يجهلها «علمه الريفي» (ص ٨٥)، ويؤكد أن «الريف مسكون في دمه» (ص ٨٧)، ويرى في نفسه «الريفي الذي لم يفضب عليه أبوه قط» (ص ١٠٧).

بالمعنى النبيل - لتقديم كل «المعلومات» و«الأوراق» والمستندات، عن عالم تمتد ساحه امتداد مدينة كبرى، وعن فترة حافلة بتغيرات كبرى، وإن كان هذا العالم (هذه المدينة - هذه الفترة) يتم تناوله من منظور ذاتي متورط، غير متعال وغير محايد، يكشف بعض ما يتطوى عليه هذا العالم من أشكال للوطأة، وبعض ما يتضمنه من مستويات للتواطؤ، بحسّ مرئية فادحة الأسى.

- ٢ -

تنهض (مريم: التجلي الأخير) على بناء سباعي (سنة فصول معنونة ومرقمة، وفصل سابع ختامي بلا رقم). يتصدر الرواية استهلال لمحمود درويش؛ يبدأ بالإشارة إلى «أنا شعرية» «ترحل في الليل إلى الليل»، وينتهي بتأكيد أن «لا شيء يهز القلب في هذا المكان». وتفتتح فصول الرواية جميعاً باقتطاعات من قصائد، أيضاً لمحمود درويش، تقوم في الرواية بدور يشبه وظيفة «الكورس» في المسرح الإغريقي القديم؛ من حيث اختزال الوقائع أو استخلاص العبرة منها أو التعليق الختامي عليها.

ومع التراتب الزمني الذي يحكم تصاعد فصول الرواية؛ إذ ترتبط بأحداث متنامية خطياً، فهذا التراتب ينكسر من وجهتين رئيسيتين: أولاً - من خلال خاتمة الرواية «أول النهايات» التي تبدأ بقول درويش: «أعود - إذا كان لي أن أعود - إلى وديتي نفسها وإلى خطوتي نفسها»، والتي تتضمن إشارة الراوي المتكلم المحوري إلى أنه يشرع في الرجوع - بعد تجريته في «القاهرة» - إلى أهله، وإلى شارع الصغير: «البلدة الملونة بياسمين أبي ودفء أمي وطهر الابتعاد عن القاهرة» (ص ١٨٧)، بما يرمي إلى بناء دائري، تمثل فيه نقطة الختام «عودة» إلى نقطة البدء. وينكسر هذا التراتب - ثانياً - بكثرة من الاسترجاعات تتخلل فصول الرواية، يسود خلالها الراوي

على مستوى المكان، من هذا العالم، وفيه، بنهر النيل الذى يبدو «مساحة محررة» داخل المدينة، مفارقة لعالمها كله. يرى النهر «سيد الموقف الأزلى» (ص ٧٢)، وتتخلله من حصار الكراهية بالمدينة مشاهد العشاق والحشائش الخضراء على ضفة النهر (انظر ص ١٠٩)، ويقول إن هذا النيل «صديق للمحبين حقاً» (...) والعشب [الأخضر] ليس كآباء» (ص ٩٥)، ويؤكد أن «النيل يسيطر طاهر .. ريفي»، «النيل شهم من القرية قادم (...) لا يضحك عليه خبث المدينة» (ص ١١٥).

اللياذ زمنياً بالماضى ومكانياً بالنيل، لايحول دون خوض الراوى المتكلم مستمتع المدينة إلى النهاية، ولا يتعارض ورغبته العارمة في اكتشاف وجهها الحقيقي للمستتر تحت طبقة كثيفة من المساحيق والأصباغ، وتعريفها من الأقعة التى تضفى عليها ملامح خادعة، كما لا يتعارض هذا اللياذ وطموح الراوى المتكلم لإسقاط أصنام المدينة من عليها أو - على الأقل - طموحه لكشف هالاتها الزائفة.

يبدأ فصل الرواية الأول بمشهد - يطمح لتوجيه سير قراءة الرواية كلها - فيه يقوم «إبراهيم» (مسمى النسي) بتعطيم «أصنام المعبد» الحجرية، الحقيقية، «هائلة الحجم رغم تباينها»، فيحيلها إلى قطع حجارة متناثرة، وإن ظل عابدها يرونها «صلبة قوية كما كانت» (ص ٨). وعبر فصول الرواية التالية جميعاً يسمى «إبراهيم» (مسمى الكاتب) إلى تعطيم «أصنام المدينة»، المجازية، الجلدية، على مستويات عدة.

- ٤ -

الأصنام، والمعبد، ونار العبادة المتأججة، والباب الجهم الثقيل، والأنوار النحيلة، والفأس والمصباح، ويقايا دخان البخور، وأماكن القرائين .. كلها مفردات تنسج عالم فصل الرواية الأول، ولكنها لا تنجح فى إشاعة

يسأل حبيبته البعيدة، أو يتسأل، بعد تجربة حب فاشلة: «ألا يصلح الريفيون للحب يا أسيرتي القاسية؟» (ص ١٤٠)، ويستعيد التعبير الذى أطلقه عنه عمر السبكي (صديقه الوحيد تقريباً): «شاب النمط الزراعي» (ص ٥٤). ومع هذا الانتماء للريف، والوعى الواضح بهذا الانتماء، ومع الأواصر التى تظل قائمة تربط الراوى ببلدته، وأيضاً مع الأسباب المتنوعة التى تجعل القاهرة تبدو كأنها تطرده عن حلودها، فإنه يقر:

«أخشى عودتى لمدينتى الصغيرة فيسقط حزنى فى حجر أمى وتنتشر جروحى على جلودها» (ص ١٥١).

من هذا الموقع الذى ينتسب إلى المدينة بالإقامة فيها فحسب، بينما يرتبط - داخلياً - بالريف، يرصد الراوى المتكلم شراسة القاهرة وضروب وطائها. يشير إلى «القلب المروع بالاختلاف، والقاهرة الغريبة الشرسة» (ص ٩٤)، ويخلص تجربته فيها فى: «شتاء من الغربة والوحدة فى غرفة منسية» (ص ١٢٠). يومئ إلى اغترابه «القاهري القاهرة» (ص ١٥٥)، ويتحدث عن شوارع القاهرة ليلاً، حيث كل «طريق مغلق بالخوف والرهبة والليل العظيم الذى يتجمع فى ذروة قاهرية فى الثالثة والنصف صباحاً» (ص ٥٣، وانظر أيضاً ص ٩٧). يقول عن «ميدان التحرير» (الذى يمثل «مركز» المدينة أو قلبها): «ميدان التحرير المزيج» (ص ١٢٨)، ويرى كل مقهى بالمدينة ساحة تجمع «كل النظائر والنواقص والنقائص والمتناقضات» (ص ٥٧). وهو، لهذا كله، يتسأل: «ما الذى يدفعنى إلى هنا؟ ما الذى يقينى فى القاهرة؟» (ص ٨١)، ويرادف ذاكرته - عبر اغترابه القائم فى عالم المدينة البارد - دفء بلدته البعيد، ويقول إنه لم يعد بمستطاعه، هنا بالمدينة، أن يجد جسراً: «أعبره ويعبرنى، ولا ضمادة جرح مهددة من قلب عاشق» (ص ٨١).

على مستوى الزمن، يلوذ الراوى للتكلم، من عالم القاهرة، بذكرات الماضى قبل قدومه إليها. ويلوذ

. ٥ .

ترتبط صياغة «إبراهيم»، الراوى المتكلم، بمنحى ذاتي، وتتكئ لغته السردية على كثرة من الأحكام التقييمية والتعليقات، بما ينفي عنه كل بعد حيادي، ويسقطه في آتون العالم الذي يسعى لكشفه، فنرى هذا العالم - إذ نراه - من منظور إبراهيم الداخلي.

في مستوى من السرد المرتبط بوصف خارجي، يشير الراوى إلى «مبنى المجلة» التي يعمل فيها. وفي مستوى آخر من هذا السرد، يكاد يكون صوتاً ثانياً منتزعا منه^(٤) (يضع الكاتب هذا الصوت الثاني بين أقواس) تصرف أن هذه المجلة، أو هذا المبنى، بلغة الحكمة القديمة: «قل في القلب وهم بالليل ووجع بالنهار»^(٥) (ص ١٠). في السرد المرتبط بوصف خارجي يقول الراوى إن شعارات الدعاية الانتخابية «بالية»، وفي تعليقه الداخلي بين الأقواس يؤكد أن هذه الشعارات، بهذه الصفة، «لا بد أن تكون كذلك» (ص ١٥). في هذا الإطار، نجد أيضاً بعداً داخلياً آخر يتخلل السرد الخارجي، ويعمل على تحويل الوقائع المرصودة إلى عالم داخلي مواز، أقرب إلى أن يكون عالماً تأملياً. يفكر الراوى المتكلم في أن زملاء العمل أشبه بـ «عراس». ثم يقول، عبر الصوت الداخلي من السرد: «تراخت أصابع لآعب العرائس فوق الحاجز... فسقطت الدمية على خشبة المسرح... واعتزنت الدمي في الأيدي المجاورة... إلخ» (ص ٣٢).

قد يتحول الراوى المتكلم، في مواضع نادرة، إلى «رواة» (بصيغة الجمع): «دقات العمل اليومي (...). تقلبنا في موضوعات متعبة (...). ونسكب كلنا جميعاً على الأوراق والألسنة» (ص ١٢) و«نحن - هنا - جميعاً - كلنا - نضع أوراق التوت الساترة تحت إبطنا ونمشي في ردهات المجلة» (ص ١٩). ولكن تمثل صوت جمعي، بهذا المنحى، ليس إلا من قبيل الاستثناء

أجواء قديمة على فصول الرواية الأخرى. يستمد الفصل الأول «سلام على إبراهيم» - لاحظ العنوان نفسه - هذه المفردات، بأجوائها، من تفاصيل القصة القرآنية^(١). ولكن الفصول الأخرى، فيما عدا بضع إشارات في الفصل الرابع^(٢)، سرعان ما تنأى عن هذه المفردات والأجواء الدينية، بل سرعان ما تتعدى الموازاة التي شيدها الكاتب بين «أصنام المعبد» و«أصنام المدينة» لتستكشف مستويات أخرى، أكثر تعقيداً، حول ما يشكل «الأوثان المعاصرة» (السلطة - المال - والنقود) من حيث مكانات (مناصب) هذه الأوثان أو درجات حضورها وتسلطها وسطوتها على مرديها وعابديها (مرؤوسيهما). إن فعل القراءة لا يواجه - في تجربة تلقي الرواية - تحطيم الأصنام الجديده، بل يشهد - فحسب - السعي لهذا التحطيم، وانكسار هذا السعي على مستوى ما. إننا نرى إبراهيم - الراوى المتكلم، المحدث، المتعين، البعيد عن كل إحالة دينية - وهو يتخبط بين هذه الأصنام الجديده، ويختفى بين ظلالها الممتدة، غير المرئية، أو يختفى بين أضوائها الساطعة التي - لشدة سطوعها - أصبحت كالظلال، تخجب حقيقتها هي نفسها؛ إننا - باختصار - نرى إبراهيم، ونشهد آلامه، ولا نرى الأصنام نفسها. لم تعد لمة «أصنام» ملموسة، تتراءى بين أنوار نجيله^(٣)، بل أصبح هناك عالم آخر لمعبد معاصر هائل؛ بنايات شاهقة وأضواء «نيون» ملونة، مغوية وخادعة، ومركبات مخيفة السرعة، وزحام محيط فيه تواجده الروح، وتكابد، خوارها المحدث، ومبنى «مجلة» (يمثل مركزاً من مراكز القصر، على مستوى المكان والوقائع والشخصيات معاً)، وعالم صحفيين يقومون بدور العابدين للأمضى نفوذاً وأقوى سلطة، ساعين إلى الترقى والوصول إلى ما يتوجههم - بدورهم - أوثاناً، بل أصبحت هناك «مثلة تافهة» (انظر ص ١٨٤) تضع على وجهها «ماكياجاً» كثيفاً وترتدى مسوحاً مستعارة لتشارك في «تمثيلية» حية، محبوة، شبه متقنة، تقوم فيها بدور السيدة مريم العذراء.

«الرواية» لتخوم «السيرة الذاتية» التي ترتبط - دائماً - بتجربة غير مطابقة، تتمحور حول «ذات» كاتبها^(٦١).

ويتقدم هذا المنحى الذاتي في صياغة الراوى - من ناحية أخرى - باستخدام مجموعة من «التقنيات» و«الألعاب» اللغوية التي تبدو افتراضاً - فيما هو شائع من «تقنيات» قديمة حول كل من «لغة الرواية» و«لغة القصيدة الغنائية»^(٦٢) - أقرب للاستخدام الشعري من الاستخدام الروائي.

هناك، أولاً، اعتماد منطوق قلب الجملة، حيث يعكس الترتيب بين المضاف والمضاف إليه: «كنت أحاول الخروج من صحبة السفر إلى سفر الصحبة» (ص ٦٠) و«مى.. يا فتى.. لغة.. ولغة الانفجار» (ص ١٠٥) أو بين الصفة والموصوف: «من الانتظار المر إلى مرارة الانتظار» (ص ١٣٤). وهناك، ثانياً، المنحى القائل على التوليد: «إذا كان الاستمرار جنوباً والجون موتاً والموت سفرًا والسفر فى ظلام لا ينتهى..» (ص ٧٨). وهناك، ثالثاً، اعتماد علاقة التضاد بين الطرفين المتناقضين فى الجملة الواحدة، بما يعكس اكتشاف - بمنطق الحدس أو التجلى - وجه آخر للعالم، مفارق للفكرة القديمة عنه: «فإذا الاختفاء حضور.. والنهب طلوع.. والغروب شروق..» (ص ٩٥). وهناك، رابعاً، الاستناد إلى الاشتقاقات اللغوية فى محاولة التعبير عن «حالة» داخلية بعينها: «متوتراً متوتراً.. متردداً مردوداً..» (ص ٣٤). وهناك، خامساً، استخدام لغة الرؤيا: «لم كأتى - فى جلستى هذه - أترنح وأسقط من الشرفة هارياً» (ص ٤٧)، و«.. الضوء ساطع يملأ الكون كله.. والكون.. جبل عال مزروع بخضرة صبا وحشائش، وشجرة تطل فى نهاية التصاق الجبل بالسماء» (ص ١٦٣). وانظر أيضاً (ص ١٦٤)^(٦٣). ثم هناك، سادساً، اعتماد العلاقات الشعرية الخالصة: «ألقيت عليه السلام فى ندى الصبح الملموف بنشرة الإذاعة» (ص ٩) و«الشوارع ملغم بصمت الصباح» (ص ١٠).

فى الرواية كلها، ويتم استخدامه لتأكيد أن الراوى الفرد لا يكون جزءاً من جماعة إلا فيما يتصل بالعمل اليومى الخائى فحسب. كذلك، فى هذا الاتجاه نفسه، نلمح «مروياً عليه»^(٦٤) يطل فى بعض مواضع الرواية («والأحزان فى هذا المبنى شئ» كالإفطار الصباحى، شئ، يمكن ألا تتاوله ولكنه يظل إفطاراً» - ص ١٢، و«.. صباح بلا أحد جسورك وفراغ موحش..» - ص ١٤٢)، ولكن هذا «المروى عليه» ليس مخاطباً يخاطبه الراوى على الإطلاق، وإنما هو محض انشطار من ذات الراوى المتكلم نفسه، أو انشطار عنها، أو تحويل هذا المتكلم إلى مخاطب، فيما يشبه تقسام الذات على نفسها، أو فيما يشبه ظاهرة «الانفتاق» القديمة المعروفة.

هذا المنحى الذى يقارب بين الراوى المتكلم وه الأنا، فى القصيدة الغنائية، يرتبط بذاتية اللغة السردية الخاصة بهذا الراوى، ويؤكد وحشة هذا الراوى للتكلم فى محاولته تعرية الأقمشة وكشف وجوه العالم، العوالم من حوله، وهذا كله يسهم، كذلك، فى تعميق الإحساسى بكون هذا الراوى المتكلم أشبه بنى جاء فى غير زمنه، وحيداً أتى إلى هذا الزمن، ومعزولاً سعى فى عالمه المحيط.

٦ -

يتقدم - من ناحية - هذا المنحى «الذاتى» فى صياغة الراوى بكونه موازياً لصوت الكاتب نفسه. تتضمن الرواية إشارتين إلى أن اسم راويها مطابق لاسم كاتبها (انظر الرواية ص ١٧٩ و ص ١٨٦)، كما أن هذا الراوى يقول إن شعر محمود درويش (الذى تمثل اقتطاعات منه، مرتبطة باختيارات «الكاتب»، مفتتحات لفضول الرواية - كما لاحظنا): «أقرب كلمة مطبوعة بعد القرآن إلى قلبى» (ص ٥٣)، ويضاف إلى هذا المطابقة بين عمل «الراوى المتكلم» وعمل الكاتب (يشير غلاف الرواية الأخير إلى أن الكاتب «يعمل صحفياً فى مجلة روز اليوسف»)، بما يعنى مقارنة

والسيارات...) تنهب الخلاء وتدغدغ الهواء المستعار (ص ١٢) .. إلخ. ولا تتعارض هذه اللغة الذاتية مع معنى الراوى المتكلم لكشف العالم، الخارجى، من حوله. فالرواية ترتبط بمستويات سردية أخرى مغايرة، فى أحدها تصبح - أحياناً - الهيمنة المطلقة لرصد المشهد الخارجى وليس لأثر هذا المشهد على «داخل» الراوى، وفى أحدها يستوعب السرد - باعتماد منطق الكولاچ - رسداً خارجياً لمشهد من الأفلام السينمائية (منها فيلم ستيفن سبيلبرج «امبراطورية الشمس»)، وفى أحدها يسمح الراوى بمشاركة «رواة» آخرين، يتم عن طريقهم تقديم الحدث الروائى (انظر الرواية ص ١٠٧، حيث تقوم مى بدور الراوى)، وفى أحدها يتم استيعاب اقتطاعات خارجية على السرد كله (منها بعض المراتى الشعبية - انظر ص ١٤٣ أو ص ١٤٤).

كذلك، فلغة الراوى الذاتية هذه لا تحجب، أبداً، حضور حشد الشخصيات الذى يتحرك الراوى خلاله، وإن أسهمت فى تعميق اغترابه عن هذا الحشد، فضلاً عن أن هذه اللغة الذاتية لا تحجب «العالم الإطار» ولا «الزمن الإطار» اللذين يحيطان بهذا الراوى، ويبدو - هو - موزعاً بين علاقتهما المتشابكة.

٧ -

حشد الشخصيات الذى ينتقل الراوى، وحيداً، خلاله يضم دوائر عدة. هناك الدائرة الأكبر التى تمثلها المجلة التى يعمل فيها (فهمى شاكى، صادق، فريدة خليل، سلمى شكرى، خميس حسنى، فتحي النحاس، فوزى عبد الكريم، سمير فرحات، ملوى أيوب، صفاء مرسل، منى غربال، أمين فرج.. إلخ). وهناك دائرة أسرته الغالبة فى البلدة؛ وكل شخصياتها - على علاقته الحميمة بها - غير مسماة: (الأم - الأب - الأخت الكبرى - الجدة - الخال .. إلخ). وهناك دائرة شخصيات تستدعيها ذاكرته من مخزون سنوات دراسته بالمدرسة ثم بالجامعة.

باستثناء دائرة الأسرة الغالبة، فليس بين هذا الحشد كله شخصية قريبة من الراوى المتكلم بدرجة يمكن أن تدفع عنه إحساسه بالوحدة والعزلة المحيطتين. «كانت» هناك، فى زمن مرّ وانقضى، شخصيتان تدفمان هذه الوحدة وهذه العزلة: «عمر»، رفيق العمل السياسى فى سنوات الجامعة، ثم «مى» (زميلة العمل بالمجلة، ثم «حبيبته»، ثم «حبيبته السابقة»!). هما - على سبيل الحصر - الوحيدان اللذان أحبهما كثيراً، وعانى من فقدهما الكثير (سافر عمر إلى فرنسا بحثاً عن حلم جديد وأمل جديد، وانفصلت مى عنه لأسباب رأى أكثر من كافية). باستثناء أسرة الراوى وصديقه الوحيد وحبيبته الوحيدة، إذن، فحشد الشخصيات من حوله يلوح فى الرواية من منظور: «هذا الزحام لا أحد»!

لاشئ فى دائرة المجلة، الأقرب زمنها للزمن الروائى الراهن، سوى سلسلة المؤامرات التى تحاك من قبل الجميع ضد الجميع، وسوى الكذب، وهيمنة عالم «صناعى» زائف، يرصد الراوى المتكلم على مستويات عدة، بدءاً من «ماكياج» النساء ومروراً بالضحكات الزائفة والمعلومات المغلوطة وانتهااء بادعاء الإيمان بالمبادئ. يقدم الراوى المتكلم ما يشبه «هجائية» لنساء المجلة ورجالها جميعاً. النساء «مزركشات بالألوان والمساحيق والثقافة المؤلفة خصيصاً للمواقف الحرجة» (ص ٨٧)، «بعضهن دخل الصحافة بالذاتهن» (ص ٨٩)، والرجال جميعاً متسلقون، «صناع زيف» (ص ٣٩)، يتملقون من هو فى موقع أعلى ويسعون، فى الوقت نفسه، لإزاحته واحتلال موقعه.

الدائرة الأرحب، التى ينفتح عالم المجلة عليها، تكشف عالماً محدداً، فى «زمن مرجع» بعينه - فترة الثمانينيات خصوصاً - خافلاً بمعالم فساد منتشر على مستويات متنوعة. كذلك الدائرة المرتبطة بسنوات الدراسة فى الجامعة، التى كانت مرحلة ضرورية للوصول إلى دائرة المجلة، لم تخل - حتى بين الرفاق، مشاركى الراوى

إلى القاهرة، إذ لم يعد يستطيع «حمل حب [اختاره وعمره ١٦ عاماً (ص ٩٤)].

ويعيش الراوى المتكلم حاضره بعد أن حوصرت أحلامه، واختفى أو ارتحل من حياته وعنها - بالسفر أو بالموت - من اختفى أو ارتحل؛ وبعد أن تم «فطامه» عن بساطة العالم القديم، وانفصاله عن العالم القائم، فى آن.

ويشير الراوى، فى وقته الحاضر، إلى أزمة نالية لهذا الوقت؛ إشارات تعكس - من ناحية - إمكان انفتاح الرواية على عالم ممتد خارج جملتها الأخيرة، وتعكس - من ناحية ثانية - مزبداً من «تكيف» الراوى مع عالمه القائم (أو قل: مزبداً من استسلامه لهذا العالم) الذى كان يرفضه، بدرجة أكبر، فيما مضى:

«ظللت مفتوح العين مرهقا من الخوف والقلق الذى يصاحبني فى لحظات السفر (مسأله) فيما بعد عن رأى فى السفر وساكنب وأقول إننى أحبه» (ص ٦٠).

هذا القوس، من الماضى إلى الحاضر إلى الزمن المحتمل، الذى تقطعه - رأسياً - تجربة الراوى، يوضع فى مواجهة قوس آخر؛ يقطعه - أفقياً - توزع هذا الراوى بين قيم بلدته التى بارح مكانها، وقيم المدينة التى أصبح يقيم فيها ويعمل. فى هذا السياق يستخدم الراوى، من ناحية، «زمن الريف» الرحب الفضفاض، المرتبط بإيقاع الطبيعة ومواقبت الصلاة:

«الغلاء عنده... ومكوث العصر والمغرب .. والخروج ليلاً للحياة» - ص ٢٩، وه كان الشارع هادئاً فى هدوء ساعات المغرب حين يقف الكون بين النهار والليل» - ص ١٨٦، «وأنا فى الليل أو فى الفجر» - ص ٧٨، «و.. ساعة الليل المتأخرة» (ص ١٥٩).

ويستخدم - من ناحية أخرى - «زمن المدينة»، المحدد، القائم على تجزىء الوقت وتفتيته بمعنى مجرد:

نشاطه السياسى - من أسباب تثير لديه إحساساً بالإحباط؛ حيث التطلعات الفردية والتمجيد القبيح للذوات وكَيْل الاتهامات المتبادلة؛ وحيث كل رفيق من الرفاق الحالمين بتغيير واقعهم ليس - فى النهاية - سوى «مشروع ديكتاتور» مقبل.

فى انتقاله من دائرة زملاء الدراسة إلى دائرة زملاء المجلة، وفى سعيه - خلال الدائرتين - للتحقق، إنما ينتقل الراوى المتكلم من دائرة «الهتاف» إلى دائرة «الكشف»؛ من مستوى «الصراخ احتجاجاً» على الأصنام وعبادتها وعابديها إلى مستوى «الاحتجاج بالكتابة» على هذه المنظومة كلها. ولكن الراوى المتكلم يظل، مع هذا الانتقال، على حزنه المقيم: «.. هذا الحزن الخرافى الذى يعاشرنى - أو أعاشره - يلد - أو ألد - كل يوم ستين جينياً من الإحباط والاكتئاب» (ص ٥٠)؛ يظل يرى، بعد هذا الانتقال، المحيطين به جميعاً يسمون لجعله ينخرط فى عالمهم، بأصنامهم وعبادتهم، بل يرونه هو - فى لحظة - صمناً. يقطع شارع قصر العيني ثم ممرات المجلة الضيقة فىرى «الأغبياء والأغنياء والوجوه المتعطلة عن الحياة (...) كلهم لى ساجدين» (ص ٤٧). كما يظل الراوى المتكلم، مع هذا الانتقال، على اغترابه نفسه، إزاء عالمه المحيط به، بزمنه القديم والراهن معاً.

- ٨ -

زمن (مريم: التجلى الأخير) هو زمن راويها المتكلم: زمنه الماضى والحاضر والمحتمل، وزمن توزعه بين بلدته الريفية (حيث أسرته) والمدينة (حيث طموحه وإحباطه، معاً)، وهو أيضاً الزمن المرجع الذى يحتويه، بتوزعه، ويحتوى بلدته والمدينة جميعاً.

يستدعى الراوى المتكلم من ماضيه صوراً متعددة: لهُو فى «البلدة»، وذكرياته وصدقاته - التى لم تكن فيها الفرقة قائمة بين مسلم ومسيحى - وبعض مدرسيه فى مدرسته القديمة، وحيبته الأولى التى تركها برحيله

يعيشه الراوى المتكلم، ولكن نلحم وطأة هذه الفترة عليه؛ تماماً مثلما لا نرى «الأصنام الجديدة» ولكن نلمس سطوتها، ونلحم ظلالها الممتدة.

فى هذا السياق، تؤسس الرواية انطلاقها الزمنى من نقطة تالية على الكثير من أحداثها، وفى هذا السياق أيضاً نلاحظ ما ترتبط به الرواية من «كتابة إجمالية» - إن صح التعبير - حيث ترصد الوقائع من خلال محصولها الأخيرة، لا من خلال تفاصيلها المتراكمة. نلاحظ هذا، مثلاً، فى الحوار الذى يسوقه الراوى المتكلم عن «المشهد الختامى» لملاحته بـ «مى»، فيقدم أقوالها - كما يقدم أقواله هو - دفعة واحدة، فيما يشبه استخلاص «النقاط الأساسية» فى هذا الحوار. قالت له:

« - لم أعد أريد الاستمرار معك..

- مشاعرى تراجعت نحوك..

...

- الاستمرار مستحيل » (ص ١٣٥).

ثم يقدم أقواله هو، فى الصفحة التالية:

« - مى أنا أحبك بجنون (...)

- تترشى قليلاً.

...

- طيب تمهلى أسبوعاً واحداً... » (ص ١٣٦).

هذا المنحى فى الكتابة، الذى يسمى لتسديم «شهادة» عن عالم مرجع، متعدد الجوانب، يمثل امتداداً للمنظور الذاتى الخاص الذى يرتبط به راوى (مريم: التجلى الأخير)، وهو منظور يسعى لأن تستوعب تجربة الفرد علماً ممتداً، رجباً، ولأن ترصد هذه التجربة ملامح هذا العالم، وتختزلها، وتضعه فى سياق من الأحكام التى تقيّمه، فى آن.

«الساعة الآن الواحدة صباحاً» - ص ١٦٣،
و... فى الثالثة والنصف صباحاً» - ص ٥٣؛
و... الساعات الأربع والعشرون التى مرت
منذ لقاء مرقص كانت عصبية» - ص
(١٧٦).

ويستخدم - من ناحية ثالثة - زمناً قائماً على المزاج والمراوحة بين «زمن الريف» و«زمن المدينة»، بما يعكس توزيعه هو نفسه بين عالميهما وقيمهما:

« انتبهت إلى موعد مرقص فقد دخل
انتصاف الليل إلى اكتماله » (ص ١٧٨).

وعلى مستوى الزمن المرجع، الذى يشمل الراوى المتكلم والعالم من حوله، هناك إشارات تحدد - بوضوح - فترة الثمانينيات على أنها الزمن الإطار للعالم الروائى. فالتجلى «الأخير» لمريم يرتبط «بانشاعة» ظهورها فى تلك الفترة فوق «كنيسة مصر القديمة» بالقاهرة (وهى غير «إشاعة» ظهورها فى «شبرا» أو فى «حلمية الزيتون» بعد ١٩٦٧). كذلك يشير فوزى عبد الكريم، زميل المجلة الذى يقدم تقارير عنها «لجهات أمنية»، للراوى قائلاً:

« المفروض أن أى حكومة فى الدنيا محترمة
تملك معلومات، لافرق بين حكومة
عبدالناصر أو السادات أو مبارك » (ص ٦٥).

- ٩ -

لا يحتفى الراوى المتكلم، فى إشارات العالم الإطار الذى يحتوى زمنه المرجع، بالتوقف عند جزئيات هذا العالم. بهتم، بدرجة أوضح، بتقديم «خلاصة» «شهادة» عن هذا العالم / هذا الزمن. من هنا نلاحظ المساحات التى تفتح الرواية عليها، وتوهم إليها، ولاتهم برصد تفاصيلها. إننا لانرى وقائع فترة الزمن المرجع الذى

- ١٠ -

العودة، إلى «بلنته»؛ إلى حيث بدأ، إلى ساحة أحلامه القديمة؛ حيث لا أصنام ولا مسح، ثم اكتشافه أن هذه «العودة» ليست ممكنة، هنا والآن، وأن عليه - لذلك - لا أن «يعود» إلى هذه البلدة الصغيرة بل عليه أن «يذهب» - لمدى أبعد - في عالم المدينة الذي سعى لكشفه واكتشافه ومناوئته معاً.

«يعود - يذهب»، إذن، الراوى المتكلم في (مريم): التجلي الأخير) إلى حيث تغطيه ظلال الأصنام مرة أخرى، بعد أن قطع شوطاً - لا يمكن معه التكوّن - في كشف هذه الظلال، وتجسيد وظائفها عليه، وأسباب رفضه لها، وبعد أن أدرك أن تضاده معها - حتى باعتباره فرداً واحداً، مغترباً - يمثل بقعة ضوء على هذه الظلال، مفارقة لها.

يقول الراوى المتكلم، في الجملة الأخيرة بالرواية:

«كنت واحداً، ووحيداً، ووحدي!»

يكشف الفصل قبل الأخير في (مريم): التجلي الأخير) أن «تجلي» السيدة مريم العذراء - الذي يتضمنه عنوان الرواية - ليس إلا رؤية كاذبة، بل «تمثيلية رديئة» يكتشفها الراوى المتكلم، ويكشفها، في سعيه لتعرية الأصنام ونزع أفنتعها، بما يوصل إلى أنه لم تعد ثمة مساحة لتربط ظهور «معجزات» في الزمن القائم الراهن.

ولشير «الجملة الاعتراضية» في قول محمود درويش الافتتاحي بخاتمة الرواية: «أعود - إذا كان لي أن أعود - إلى رديتي نفسها» إلى أن هذه «العودة» إلى الوردة لم تعد متاحة تماماً، أو إلى أن «الوردة» لم تعد هي نفسها.

وعلى هاتين الدالتين (نفى «المعجزة» ونفى «اكتمال الأمانة») تتبلور النهاية التي انتهى إليها الراوى المتكلم في (مريم): التجلي الأخير): عودته، أو شروعه في

الهوامش

- (١) يرتبط عنوان الفصل بالآية الخامسة والسبعين من سورة «الأنبياء» والآية ١٠٩ من سورة «الصافات»، ويرتبط قصة عظيم الأصنام بالآيات من ٥١ إلى ٧٠ في السورة الأولى.
- (٢) انظر الرواية ص ٤٦، ٤٧. وتتمثل هذه الإشارات الآتين ٢٥٨ و ٢٦٠ من سورة «البقرة».
- (٣) لعل هنا يفاخر معنى الصنم الجديد، ويتقرب من «عبادة الفئش» (Petishism)، «والفئش» لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً بعيداً، أو يصنع ويبيع عن قدسية ما. انظر: غيوشي غاشاف الوحي والفن، ترجمة نوزل نيوف، مراجعة سعد مصلوح - عالم للمعرفة ١٤٦، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص ١٩.
- (٤) يقترب هذا المستوى الثاني من «الوظيفة التبشيرية»، ضمن وظائف السرد التي يربطها غليب هامون. فخلال هذا المستوى - هذه الوظيفة، يتم الوصول إلى «المركز» في حقيقة معينة كعناوين الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكي.
- (٥) انظر: شبيب حليفي: «مكونات السرد الفانتاستيكي» - مجلة (فصول) - المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص ٨٥.
- (٦) السياق الكامل لهذه العبارة يشير إلى «الدين». وقد نسبها أبو الفتح الأبيهي إلى «بعض الحكام». انظر: محمد بن أحمد أبو الفتح الأبيهي اخلى المستطرف من كل فن مستظرف، المطبعة الكسبية، القاهرة، د.ت، ص ١٢٠.
- (٧) حسب محمد جبرالد برنس ل. انظر: إيمان سلاط النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور - مجلة (فصول) - المجلد ١٢ العدد ٢، القاهرة صيف ١٩٩٣.
- (٨) انظر: ريتيه ويليك، «مفاهيم نقدية»، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) - الكويت، فبراير ١٩٨٧، ص ٣٧٧ وما بعدها.
- (٩) نلاحظ منطق هذه الالة في كثير من كتابات المصنوعة وفي «سفر الرؤيا» بالكتاب المقدس.
- (١٠) بهذا المنحى، تستغل الرواية بجزئها عن حجرة قصي غلام في روايتها التي كتبها عن عالم مشابه، خصوصاً رباعية الرجل الذي فقد ظله، وروايته زيب والعرش.

المقامة والتأويل

قراءة في كتاب (الغائب)

لعب الفتاح كيليطو

وليد منير

ينطوى كتاب (الغائب) على غواية أو فتنة تجعل من قارئه طرفاً - دون أن يدري - فى لعبة ممتعة تنهض على استدراج الأشياء إلى مجال النطق بمكنونها الخفى .

وبرغم أن المقامة الحبرية الخامسة لا توحى - للوهلة الأولى - بقدرتها على تفجير حشد من الدلالات التى تتجاوز فكرة ارتباط التحليل بالطرافة من ناحية ، وارتباط الإمتاع والإيناس اللذين تفضى إليهما هذه الطرافة بالكرم والتخاضى من ناحية ثانية ، فإن النص يتحول على يد الناقد - بعد فتح خيوط نسيجه وإعادة تأليفها من جديد - إلى حصن حصيب بالوعد، يلعب فيه الإمكان والاحتمال دوراً مبرراً بل أساسياً فى خلق رؤية / رؤيا مضبغة وكاشفة .

إن التأويل الموضوعى صميم تلك الرؤية / الرؤيا . وبرغم موضوعيته فهو لا يخلو من الخطر ، ولكن الخطر - كما يقول ديريدا - هو الفرصة الوحيدة المتاحة للولوج فى اللعبة . ولا يتأتى ذلك إلا بإضافة خيط جديد ، وليست الإضافة شيئاً سوى أن يعطى لنا النص من أجل أن نقرأه^(١).

أبعاد الخطاب النقدي:

يمثلُ الخطاب النقدي لدى عبد الفتاح كيليطو استشرافاً لآفاق النص، وهجساً بأسراره وحولاً مع الأصوات المتعددة التي تشكل تحولاته وتفتحها على عالمي الرضبة والواقع. كان الخطاب النقدي قولاً إبداعياً آخر، يرمى إلى لذة « الغرابة »، ويمضي قدماً نحو اللامرئي فيعطيه تعبيراً، ويجذبه إلى حيز البصر، ويجعل حقيقته المجردة في متناول الحواس.

وفي وسعنا أن نحدد للخطاب النقدي هنا سبعة أبعاد رئيسية هي: الاستحضار، وتأسيس علامة مركزية، والتراسل، والتقابل، والتعدية والمفاضة، والإحالة، والمجازية.

١- الاستحضار:

عنوان كتابنا هو « الغائب ». وهو عنوان يضمنا بداية في مجال استحضار ذلك الغائب المجهول، ويدعونا إلى تتبع خطاه، ويغرينا باكتناه ماهيته. من هو الغائب ؟ إنه - في الحقيقة - أكثر من شخص. وما الغائب ؟ إنه في الحقيقة - أكثر من شيء. إن لمة لحناً كاملاً للغائب يعزف النص على أوتاره، ولكن هذا اللحن الأساسي يشي - أثناء عزفه - بكل ما هو حاضر ومائل بين أيدينا.

يفحص الخطاب النقدي النص من جميع جوانبه فيستحضر ذاكرة المقامة الكوفية للحريري: المقامة الكوفية للهملاني، والمقامات الأربع السابقة للحريري كما يستحضر ابن المعتز في ذمه القمر، وشهر زاد الليالي، وعقيدة عبادي الكواكب، والحجة والبرق، والذهر.

إن الخطاب النقدي مهتم بموضوع النسب. وهو يشير إليه في أكثر من موضع. وفي الفصل الرابع من القسم الثاني يبرز الخطاب النقدي «موضوع» الغياب نفسها ويستحضر عناصرها عنصراً عنصراً:

« في حديث الفتى تلعب موضوع الغياب دوراً كبيراً، فبالإضافة إلى غياب الطعام، إلى الحرمان من الأكل، هناك الغياب عن المنشأ، عن فيد، عن الأرض التي ترعرع فيها الفتى التي يوجد الآن بعيداً عنها، ثم هناك غياب الأب، الأب الذي لا يعرف أخى هو فيتوقع أم أودع اللحد البلقع. إنه في وضع بين الحياة والموت. إنه حي ميت، فوق سطح الأرض وفي قبر مهجور، فيجوز في أن توقع عودته واليأس منها. قد يعود وقد لا يعود» (ص ٦٣).

وفي الفصل التاسع من القسم الثاني يستحضر مخاطب الحارث بن همام مجهول الهوية، ويستحضر الحريري مؤلف النص، ويستحضر القاري.

وقيل كل هذا ويعدده يحاول الخطاب النقدي استحضار الحقيقة الغائبة وراء حكاية أبي زيد الملققة، بل يحاول استحضار الحقيقة الغائبة وراء السرد الخرافي بأنواعه.

إذا كان الغياب مرادفاً للكتمان أو الظل فإن الاستحضار مرادف لفضح هذا الكتمان أو ذلك الظل. وهو - بمعنى من المعاني - كشف عن الحلم، عن داخلية الذات، وعن اللاوعي الذي يكون «مفرطاً في حساسية إزاء الميكانيزمات الإشارية للكبح»^(٢).

الخطاب النقدي، إذن، يتعمد دور النص الإبداعي الذي يعمد إلى تغيب بعض الأشخاص والعناصر باستحضار هؤلاء الأشخاص وتلك العناصر. وهكذا تكتمل الدورة، ويلتئم نصف القمر.

يقوم الاستحضار بملء الفجوات الشاغرة في كل نص، يعود بالحنوف إلى مكانه، ويدفع بالمعنى المنقوص إلى اكتماله. النص الإبداعي يكبح جزءاً من المعنى

يتحدث إلى الحارث وضحبه، والحارث يتحدث إلى غير المسمى الذى تطل أرنبه أنفه فى افتتاحية المقامة (ص ٨٣). والحريزى - مرة أخرى - هو غير المسمى الذى يعنيه الناقد.

«الدائرة هى رمز النفس»^(٣). وتأسيس «الاستنارة» بوصفها علامة مركزية فى الخطاب يشير إلى وجود أبعد من الوجود الخارجى، ويعمل عليه.

لعل الوجود الداخلى كذلك وجه من وجوه الغائب الذى يتم استحضاره من منطقة الظل كى يعلن جوهريته فى سياق التفسير.

لقد أكد «باشلار»، من قبل، حقيقة مفادها «أن الوجود حين تماش تجرته من الداخل، ويصبح خالياً من كل الملامح الخارجية، يكون مدوراً»^(٤).

والمقامة التى تلعب موضوعة الدائرة فيها دوراً واضحاً، كما يقول كيليطو، تمثل فى الخطاب النقدي مناطاً للذاكرة والرغبة والحلم والغواية والهوى، أى أنها تمثل مناطاً لكل ما يتصل بالعالم الداخلى للذات.

ولا تشكل الملامح الخارجية للوجود فى المقامة الكوفية إلا مدخلاً يذلف منه الخطاب النقدي إلى أعماق المشهد ليربط بين نوازع الذات والكلام والزمن والرمز الكونى. الخطاب النقدي يتفغل فى بطانة الوجود، ويقصع عن ملمسها ولونها. وهو يقترب، بذلك، أكثر فأكثر، من قاع البحر التى تمتع منها اللغة الأصلية للأنسان؛ لغة الأسطورة والماجاز.

٣- التراسل:

يؤكد الخطاب النقدي دلالة التراسل بين الإنسانى والكونى وبين الإنسانى والطبيعى فى مواضع شتى؛ ففى الفصل الثانى من القسم الأول (الاستهواء) تتعقد المشابهة بين أبى زيد والحية، وفى الفصل الثالث (عودة الهلال) تتعقد المشابهة بين أبى زيد والقمر، وفى الفصل

يشبعه الخطاب النقدي، ويدفع به إلى الطفو. بيد أن الاستحضار يولد دوماً فى السياق الذى يبدعه لنفسه أو فى السياق الذى يختار أن يعوض مسافة الغياب من خلاله. ومن ثم فلا غرو أن يعيد تشكيل سياق النص الإبداعى وفقاً لمنظوره بحيث يصبح السياق الجديد مؤالفاً للسياق القديم ومخالفاً له معاً.

ومادام «فقدان المعرفة مظهرأ من مظاهر الغياب» (ص ٦٤) فإن الاستحضار يستعيد المعرفة المفقودة ولكنه يستعيدتها بوصفها تعيناً لها على نحو له دلالة المتفردة.

٢- تأسيس علامة مركزية :

لغة علامة مركزية تتأسس فى الخطاب النقدي ويتم تكريسها تكريساً متوالياً بحيث تدور حولها كل الأشكال، وتنبع منها الترابطات كافة. هذه العلامة هى «الاستنارة».

وتملك «الاستنارة» من الحمولة الإشارية ما يجعلها نوازى واقعاً بأكمله أو تجاوزه، فلدينا دائرة القمر ودائرة الشمس ودائرة التعرود الفضى والدائرة التى تشكلها الحية. والكوفة نفسها بوصفها مسرحاً لأحداث المقامة قد سميت بهذا الاسم لاستنارتها كما ينقل عبد الفتاح كيليطو عن الشريشى.

تتشكل جلسة السمر كذلك على هيئة دائرة. ونشئء أبوزيد فى إحدى المقامات رسالة «قهقرية» أى رسالة يمكن أن تقرأ من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية. ويقول كيليطو إن الرسالة القهقرية لا يمكن أن تكون إلا دائرية، لأن نقطة نهايتها هى نقطة بدايتها (ص ٦٩).

لا بد أن نلاحظ أيضاً تلك الدائرة التى يرسمها الرواة أنفسهم؛ فالحريزى صاحب المقامة يجعل «برة» تتحدث إلى ابنها، والابن يتحدث إلى أبيه، وهذا الأخير

يسعى الخطاب النقدي، من خلال تأكيد دلالة التراسل، إلى توسيع حقل العلاقات، وبالتالي تأويل تراكيبها واشتبكها بما يدفع الحكاية إلى أبعد من حدودها المرسومة، أي بما يدفع تجربة الوجود إلى أبعد من خارجها، إلى الداخل الغني حيث منبع الظلال الداكنة المحتجبة. وبذلك تصبح الفرصة سانحة «للتأمل» لإضاءة السر، ولإقتناص الحقيقة في ثنائياتها المتعددة.

٤- التقابل:

إذا كان الخطاب النقدي يؤكد دلالة التراسل بين الإنساني من ناحية، والطبيعي والكوني من ناحية ثانية، فإنه يؤكد دلالة التقابل بين الإنساني والإنساني تارة، وبين الطبيعي والطبيعي أو الكوني والكوني تارة أخرى. إنه يقابل، بدايةً، بين الحكاية والحجازة من خلال انقسامه إلى قسمين: القسم الأول الذي يتناول تقليد الحريري للمحدثي، والقسم الثاني الذي يتناول إبداعية الحريري مستقلاً عن تأثير سابقه.

وإذا كان المقامة الحريرية نفسها، يقابل الخطاب النقدي بين هذه الثنائيات: النهار/ الليل، النور/ الظلام، الشمس/ القمر، الواقع/ الحلم، الحقيقة/ الكذب، العميق/ السطحي، المشروعة/ الادعاء (ص ١٤).

يبد أن كيليطو يجعل مركز الثقل في بنية المقامة ناحياً نحو هذا التقابل: الشمس/ القمر. وهو تقابل يولد أغلب التقابلات والتناقضات الأخرى:

«إن بنية المقامة تكمن في التعارض بين الشمس والقمر، وهو تعارض يتكرر بصفة ثابتة مدهشة في الأحداث المروية وفي الصور البيانية وفي الإحالات الثقافية، وفي الأشخاص الذين يتوزعون إلى أشخاص شمسيين وأشخاص قمرين» (ص ٧٨).

الرابع (الخلاصة) تتعقد المشابهة بين أي زيد وكل من البرق والدرهم.

وثمة أشخاص شمسيون ينتمون بطبيعتهم الصريحة الصادقة إلى الشمس مثل الحارث وصبحه.

يدلنا هذا التراسل - في جوهره - على نوع من كلية الوجود، كما يشي بانفتاح الطبيعة والكون على أفق الحركة الإنسانية في سلبها وإيجابها. كأن هناك شكلاً من تجارب الأصلاء بين إيقاع الفعل الإنساني وإيقاع الفعل الطبيعي والكوني، فتتجاوب انعكاسات الكائنات والظواهر تجاوباً حياً مع مواقف الإنسان. إنها صورة أخرى من صور الاستدارة التي تتم عن روح «التناسخ» بما فيها من غرابة، وتهجس بالنور الأصيل الذي يلعبه الغياب في الحضور.

إن الكتابة نفسها، بوصفها فعلاً إنسانياً يمثل للذاكرة ما تمثله العصا للرجل المخطوبة، تأخذ مظهرها من مظهر الحية الرقطاء (ص ٦٩). وإذا كان الوجود الطبيعي والكوني نوعاً من الكتابة التي تتواصل مفرداتها تواصل مفردات اللغة الواحدة (القمر والحية على سبيل المثال)، فذلك يعني تداخل الحدود والأشكال والظلال، بمعنى أن «ارتباط الكتابة بالمسافة» وارتباطها «بالتأجيل والإرجاء والغياب» يدعم قدرتها على بناء الجسور وهدمها في الوقت نفسه، أي يدعم قدرتها على الكمون في رحم العلاقات التي تجدد سياق معناها وفقاً لمنظور التفاعل ووفقاً لمنطق الاختيار.

التراسل تثبيت لصلة مدهشة ولكنها مبررة. إنه سرّ لغوي المعنى بمسبار الكتابة. وقد يحمل التراسل في طيه شحنة «ميتولوجية» فائقة تبتد زيف الحركة السطحية للوقائع، وتعتبر بالتعارضات الماثلة نحو أفق تنحل فيه هذه التعارضات وتتحد في لحن مؤتلف المقاطع.

ينبثق التفرد والتميز من التقابل. ومن خلال التقابل تتحدد الأدوار، وتتوزع على لاعبيها. فى التقابل أيضا يحفر إيقاع الأصوات مجراه ليبدأ حوار كل عالم مع ذاته، وعن ذاته. فبين الإنسانى والإنسانى، وبين الطبيعى والطبيعى، وبين الكونى والكونى، يتوتر خيط الرغبة، وينداح الفعل فى تنويعاته، وتدلل اللغة على تبادل إشاراتها. وهنا يصير الغائب حاضراً والحاضر غائباً؛ يموء القناع الوجه ويموء الوجه القناع. وتنقذ بين القطبين المتواجهين للحقيقة شرارة التعرف الكامل.

هـ التعددية والمفارقة :

يلح الخطاب النقدي على تعدد الوجه الواحد أو تعدد صورة ذلك الوجه الواحد، كما يلح على تعدد أدوار الشخصية الواحدة.

ويمثل هذا التعدد ملمحاً من ملامح العجب والغرابة، ويتصل - فى الوقت نفسه - بفتنة الكلام، كما أنه يتصل بمراوغة الكينونة وانزلاقها، ويفتح على إغواء الحضور والغياب.

يقول كليلطو:

«إن حكاية عجيبة لا يمكن أن يسردها بمعنى من المعانى، إلا شخص عجيب، غير عادى، وهذه صفة أبى زيد كما تظهر لمن قرأ مجموع مقامات الحريري. إلا أن المقامة الخامسة وحدها كافية لإظهار تعددته. فهو مكدى، ومستنبح، وشاعر مقلد، وخبير بأدب الأكل، وزاو مراوغ. ثم هو أب يتملص من الأبوة، أب يطوف فى الآفاق، ويلتقى على حين غفلة بولده. ثم هو ابن نفسه أو أب نفسه، لأنه ينبج فى كل لحظة الصورة التى يود أن يظهر بها أمام الغير. ثم هو بعد كل هذا أبو العجب وابن السبيل» (ص ٥٤).

والعجيب أن القسم الأول من الكتاب يحفل بإبراز التراسلات فيما يحفل القسم الثانى منه بإبراز التقابلات.

هناك فى الفصل الأول من القسم الثانى (الرغبة فى السرد) تقابل بين القضاء المدجن والقضاء الوحشى يقترون به تقابل آخر بين الثقة فى الراوى وكذب ذلك الراوى. وفى الفصل الثانى (أبو العجب وابن السبيل) يبرز التقابل بين عصا الترحال ودار الإقامة التى تمنع الزاد والدفع والالتئاس. وفى الفصل الثالث (إبراهيم وولده) يطالعا التقابل النائي بين الشيب والشباب. وفى الفصل الرابع (النسب) يتضح تقابلان: التقابل الأول بين الأبوة والأمومة. والتقابل الثانى بين التخلّى والاستضمام.

وفى الفصل الخامس (الترقيش) يأخذ التقابل بين القول والكتابة جل مساحة الفهم والتأويل.

وفى الفصل السادس (قوة السرد) نجد ذلك التقابل الساخر بين الابتزاز بالحكي والتعويض عن الحكي وفى الفصل السابع (قرن الغزالة) يعود التقابل الأساسى بين الشمس والقمر. وفى الفصل الثامن تطل السخرية برأسها مرة أخرى للنلمس التقابل بين فضول المشاهد والاعتراف الوقع بإبطاله الحيلة على السامع. أما فى الفصل التاسع والأخير (الرواية والإسناد) فتتمة ثلاثة تقابلات رئيسية: التقابل بين الراوى المخدوع والراوى الخادع، والتقابل بين المخاطب المعروف والمخاطب المجهول، والتقابل بين المؤلف الشمس وأشخاصه الأقمار.

التقابل مرآة للصراع، للجلل، ولتفاعل الإضداد وهو بذلك نواة للتحوّل، وتآليب على سيطرة التوافق والإنسجام والمؤالفة. التقابل توازن حرج يصنع فجوة الوجود. والوعى هو الذى يسد هذه الفجوة. ويدون التقابل لا يمتلك التراسل تعبيره أو معناه.

ليس من صميم الحكاية ولكنه يمثل مع إحدى شخصياتها موضوعاً مشتركاً، وسبقها إلى تجربة تماثل تجربتها.

الغالب هنا يمثل ذاكرة لتلك الشخصية وتاريخاً لموقفها. وقد يكون مختلفاً عنها كل الاختلاف، غير أنه يتحدد في هذه اللحظة بطبيعة فعلها ويتردد كالومض في نزوعها أو مقصدها.

في الفصل الخامس من القسم الأول (إبراهيم وضيفه) يرد الخطاب النقدي العلاقة بين الطعام والسرود إلى النموذج الأصلي المتضمن في قصة إبراهيم الخليل مع الملائكة؛ فإبراهيم هو أبو الضيفان وأول من من القرى.

وفي الفصل الثالث من القسم الثاني (إبراهيم وولده) تبرز موضوعة التحلي عن الولد بما هي عنصر مشترك بين قصة إبراهيم وحكاية أبي زيد.

وعلى حين يمثل ولد إبراهيم الخليل بشارة متحققة فإن ولد أبي زيد شخص لا وجود له، فتن به الحادث وصحه «كما فتن قوم إبراهيم بتمائيل لا تنفع ولا تضر ولا تنطق ولا تمي» (ص ٦٠).

وترد موضوعة التحلي عن الولد أيضاً إلى قصة موسى وأمه حيث تخيل عبارة «وجراب كفؤ أم موسى» إلى قوله تعالى: «وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً». يقول كيليطو:

«أبو زيد تخلي عن ابنه كما تخلت أم موسى عن ابنها حين ألقت في اليم. في الحالة الأولى الأب هو الذي يتخلى عن ابنه، وقبل ميلاده، وفي الحالة الثانية الأم هي التي تتخلى عن ابنها، وبعد ميلاده» (ص ٥٧).

أما عصا أبي زيد فيرجعها الخطاب النقدي إلى عصا موسى وعكاز السندباد فيما يرجع «الوجي» أي

إنها منازل القمر وأطواره، وتلويحات الحية والحراب؛ فللتعدد علاقة بالانقسام والانشطار والانسلاخ الدائم. التعدد استدانة على الوجود الشخصي المنذور لجميع الأشياء، واستجماع لخبرات الحياة ومعطياتها المتناثرة المتباعدة داخل محارة الذات. هنا تكمن المفارقة التي تعنى - دوماً - اختلاف الشيء عن نفسه. والمفارقة وثيقة الصلة بالتظاهر والخداع، وهي صفة إحدى الشخصيات التي كانت تدعى في الكوميديا الإغريقية باسم «أبيرون» وتفيد المفارقة، أي الذي يفرق بين المظهر وواقع الحال»^(٥).

وبنتج تعدد الدلالات - كما يقول كيليطو - من تعدد العلاقات. والتعدد مصدر للثراء بقدر ما هو لتدليل على وجود المفارقة. التعدد - كذلك - انبياح الحاضر عن مجموعة الغائبين، وإشارته إلى حضورهم الدال في نايأ حضوره.

وعندما تنتقل من مستوى الحكاية إلى مستوى تحليلها وتأويلها ينبثق ثراء المعنى من قدرة القارئ على تركيب عناصر خفية بين عناصر النص وعناصر نصوص أخرى» (ص ٥٧).

النص والشخصية (البطل أو النموذج) هنا مترادفان في منظور الخطاب النقدي؛ فكلاهما يتداخل ويتخارج مع غيره، وكلاهما يهوب بنا أن نثرى وجوده من خلال إبداع علاقة مشتركة غائبة بينه وبين نظائره.

التعدد أفق مفتوح للوعود كافة، وانتشار لرموز الحياة والعالم في فضاء شفيف. ويفترض التعدد الانفصال بقدر ما يفترض الاتصال، ولكنه يعبر عن كل انفصال في اتصاله، ويدفع بانوراما للمعنى إلى الظهور الدائب إذ يقبض على المشهد من جميع زواياه.

٦ - الإحالة :

تكشف الإحالة عن نفسها بوصفها استحضاراً لغائب يعبر في الحكاية كما يعبر طيف الخيال؛ غائب

بعيداً عن المتن الأساس ، كما أنه خطاب ناعم خالص من الرطآن . مرهف وشفاف ، وخال من كل ما يعوق الفكر الثاقب عن امتداده أو يوقف التأمل الصافي عن تدفقه .

٧ - المجازية :

يستعير الخطاب النقدي تشبيه العنوان بالشرا من ديريدا ، فالعنوان « يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتبعه » (ص ٢٨) . ولا يفوتنا أن الشرا بصورة من صور الاستدارة ، وأن ضوعها جدير أن يكشف عن وجه الغائب في ليل المكان ، ويبدد ما قد يعترى النص هنا أو هناك من عتمة أو التباس .

لعل تشبيه « الحريري » أيضاً بالوارث الشقي من المجازات النافذة ، و « الوارث الشقي » عنوان للفصل السابع من القسم الأول أي أنه يقوم كذلك مقام الثريا في إضائية للعلاقة المصقّدة بين الأب (الهمزاني) والابن (الحريري) . وهو يختزل في الفاعل والصفة شخصية المؤلف بجميع أبعادها ، ويفسر كيف « صار الفرع أهم من الأصل وطمس القمر الشمس واحتل مرتبتها وصيرها ظلاً له » (ص ٤٧) .

ويأتي تشبيه حكاية أبي زيد بالسراب ، والربط بين شوب الذمّع ووعد البرق ولع السراب الكاذب (وكل ذلك مأخوذ مما أنشد أبو زيد للحارث عند وداعه) ، تدليلاً بليغاً على الظمأ إلى التعرف المحسوس ، وعقداً لأواصر الصلة الوثيقة بين سحر السرد ووجود مالا حقيقة له . إن السراب هو ما يرى في نصف النهار من اشتداد الحر كالماء في المفاز يلصق بالأرض . وكان لابد للوهم الذي تجسّد في عتمة الليل أن يتبدد بمقدم الشمس وأن يزول ؛ أن يفصح عن حقيقته الموجهة بحيث لا يعود صالحاً للنهل أو يمثل للعطشان رجاءً وأملاً . وينهض العنوان هنا للمرة الثانية (السرد والسراب) بدور الثريا ؛

وجع الرجل من التعب إلى انتفاخ رجلَي ابن سبيل آخر هو أوديب وإلى ديب السندباد على أربع بعد تورم قدميه في الجزيرة كما تروى (ألف ليلة وليلة) .

هناك إحالة من نوع آخر هي تلك الإحالة السيميوطيقية في الخاتمة إلى صورة الغلاف التي قام برسمها واحد من أشهر رسامي مقامات الحريري . وفي هذه الصورة الشارحة تتم عملية استحضار الغائب (الأم) ، وتؤكد فكرة « الاستدارة » بما يتجاوب تجاوباً لا لبس فيه مع بعدين من أبعاد الخطاب النقدي لدى كيليطو :

« ... نقرر الصورة وجود الأم في البيت ، بينما لا يؤكد النص وجودها في الكوفة ؛ فكل ما قاله الفتى أنه حل بهذه المدينة مع أخواله أخيراً تعرض الصورة الأم وهي تغزل بالنوال ..

لا شك أن القساريء لمح الشكل الدائري للدولاب ، ومعلوم أن موضوعة الدائرة لها أهميتها في المقامة » (ص ٩١) .

ولا يفوت كيليطو أن يذكرنا بـ « بينيلوب » التي شرعت أثناء غياب زوجها « أوديسيوس » في حياكة ثوب واستمرت في عملها سنوات عديدة ، وشب ابنها « تيلماك » وهو يجهل مصير أبيه ويردد « لست أدري هل أبي حي في مكان ما أم ميت » . وفي يوم من الأيام عاد أوديسيوس » (ص ٩٢) .

ينفي الشكل الأخير من أشكال الإحالة ، وأعنى به إحالة النقد إلى النقد أو إحالة الفكر إلى الفكر . تحتل فكرة الكتابة وعلاقتها بالتأويل عند ديريدا مهاد الخطاب النقدي لكيليطو ، كما تحتل تشبيهات ديريدا وطريقته في التعبير بالمجاز مساحة « لا يستهان بها في بنية الأسلوب النقدي لكيليطو » .

بيد أن خطاب كيليطو النقدي جيّد ، على نحو مدّش ، إخفاء المصطلح أو إزاحته إلى هوامش الفصول ،

بعدان غائبان :

٩ - الدلالة الإيقاعية للمقامة :

لم يقسّر لنا الخطاب النقدي حرص المقامة على السجع وإن كان قد شرح لنا تناوب النثر والشعر فيها . والسجع الكلام المقفى . وهو قاسم مشترك بين المقامات جميعاً .

وقيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي : لم تؤثر السجع على المنشور ؟ فقال : إن كلامي لو كنت لا أملّ فيه لإسماع الشاهد لقلّ خلافي عليك ، ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والأذان لسماعه أنشط ، وهو أحقّ بالتقييد ونقله التقلت ^(٧) .

يتصل الأمر هنا بفاعلية القول ، وبقوة الحفظ والتذكر ، أي أن الإيقاع يثبت النص الشفاهي في الذاكرة ، الإيقاع هو القلم والدواة ، والذاكرة هي الأوراق . الإيقاع ، إذن ، يحاكي الكتابة ويستعير دورها ، ولكنه لا ينفصها بل يولد أن الحريري قد أودع مقاماته كتاباً ، وأن أبا زيد قد أمر الحارث وصحبه أن يثبتوا ما رآه في صحائب الاتفاق ، وأن يخلدوه بطون الأوراق .

كأن القول يصلح ، بفضل الإيقاع أيضاً ، للارتباط بالإرجاء والغياب ^(٨) ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر .

ويقع عبء اختراق حاجز المسافة والزمن على كاهل سلسلة الرواة . وتسلسل الرواية الشفاهية عنصر من أهم العناصر التي تطبع الثقافة العربية القديمة بطابعها ، وتميزها عن غيرها .

هناك صورتان ، إذن ، لضمان بقاء النص : الإيقاع ، والكتابة . قد تكون الكتابة أكثر وفاءً وأمانةً ولكن الإيقاع الذي يعطي الشفاهة قوة تأثيرها وامتدادها

فهو يفصح زيف الوجود المزعوم للأمر والابن فيما يؤكد حضور الإبداع الخلاق وحده مقروناً بصفة التهافت الأخلاقي .

ينسرب المجاز أيضاً في نسيج الخطاب النقدي نفسه ، فهماً وتحليلاً وتأويلاً ، فيشفي بشعرية اللغة التي تنشأ أشتالاف المختلف ، وخلق الترابطات الخفية التي تعكس في مرآتها تداعيات الوجود بما فيها من استبدالات فاعلة :

« لن تكتفي الشمس بطرد أبي زيد ، فهي ستقتصص كذلك من الحارث بن همام الذي قضى ليلته يستمع إلى الخرافات والذي استسلم لفطنة القمر وخلاصة الكلام » (ص ٧٨) .

أو :

« أبو زيد هدية الليل المكفهر ، ورب هدية تكون مسمومة . كانت الجماعة تستعد للنوم بعد غياب القمر وطول الظلام ، وفجأة يزغ قمر جديد منزله بالنسبة للقمر الأول ، منزلة هذا بالنسبة للشمس . أبو زيد بديل البديل » (ص ٤٣) .

إن الخيال يفكك المواد المترابكة والمرتبطة حسب قواعد موجودة في الأعماق البعيدة للنفس ، ويخلق منها علماً جديداً ^(٩) . والخطاب النقدي ، بوصفه إبداعاً على إبداع ، مفتوح على هذه الجدة وعلى تلك الطعاجة .

المجاز يدهش اللغة العارية . وهو بذلك يقدم الكلام بوصفه جسراً إلى المعنى العميق ، اللازب وراء السطح ، والخفي عن سهم البصر (المجاز في اللغة المعبر ومجازة النهر جسره) . المجاز ، إذن ، وسيلة من وسائل انفتاح الخطاب النقدي على التأويل . وهو هنا لا يقابل إلا الحقيقة الظاهرية ، أما الحقيقة الماخوية فهو ينفذ إلى لحمتها وينصهر انصهاراً في خفق شرايينها .

يبد أن الخطاب النقدي لم يجاوز هذين التقابليين لكي ييسط لنا معنى آخر ؛ معنى أن تطوى الحكاية داخلها على حكاية .

إن دلالاتي الحمل والولادة هنا دلالتان موحيتان ؛ فالحمل يعني التكوين والاستدارة ، أما الولادة فتعني حضور الغائب المنتظر .

للتضمنين ، إذن ، بنية دائرية وظيفتها احتضان الحضور الخفى . وتتجز هذه البنية وظيفتها عندما تتم ولادة هذا الحضور . وهكذا ، يؤدي كل شخص جديد إلى قصة جديدة ^(٨) . الحارث يحكي حكايته مع أبى زيد ، وأبو زيد يحكي حكايته مع ابنه ، وابنهم يحكي حكايته مع أمه .

وإذا كانت « كل قصة متضمنة صورة للقصة المتضمنة التي تسبقها مباشرة ، وصورة للقصة الكبيرة المجردة في آن » ^(٩) ، فإن بوسعنا أن نبدأ من ذيل المقامة فنقول إن النكوص (هروب الأب) صورة للوجدان اليتيم (فقدان الابن لآبيه) ، وإن الوجدان اليتيم صورة للغربة والرحيل (خروج ابن السبيل على وجهه في الأرض) ، وإن الغربة والرحيل كليهما صورة للرغبة في الراحة العابرة أو الاستقرار المؤقت (جنوح ابن السبيل للحارث وصحبه) . كما يظل بوسعنا القول إن كل موضوع من هذه الموضوعات : الهروب ، والفقدان ، والتشرد في الأرض ، والرغبة في الاستقرار العابر ، ليست سوى صورة للموضوعية الأكبر : موضوعية التحايل على الحياة من خلال الحكى .

وإذا عرفنا أن « التشرد في الأرض » والرغبة في الاستقرار العابر هما الموضوعتان اللتان تنتميان إلى فلك الحقيقة ، وأن الهروب والفقدان موضوعتان كاذبتان تنتميان إلى فلك الوهم والخداع ، فلن نتردد في عدّ التضمنين الذي تمنحه هذه المقامة ثلاث مراتب أو ثلاث طبقات تقنية تكشف - في جوهرها - عن مفارقة الوجود نفسه ؛ الوجود الذي يمثل وحدة تظهر فيها الحقيقة بمظهر الزيف ، ويظهر فيها الزيف بمظهر الحقيقة .

أكثر انتماء إلى « المشاع » ؛ إلى بعد « التعددية » حيث تفضي كل ذات جزءاً من ذاتها على النص كما يحدث مثلاً في السيرة الشعبية .

وهنا تتضائل قليلاً أو كثيراً قيمة « الأبوة » ويخفت قليلاً أو كثيراً حافز « التملك » .

وإذا كان السمر « مع رفقة غذاو بلبان البيان » وسحبوا على سحبان ذيل النسيان * ما فيهم إلا من يحفظ عنه ولا يتحفظ منه * فإن الثقة تصبح في غير حاجة إلى سؤال .

يبد أن اجتماع الإيقاع والكتابة يؤكد - ربما - الرغبة المضاعفة لدى أبى زيد في إثبات أبوته التي ترمى إلى حفظ الابن من الضياع بمثل ما يؤكد الرغبة المضاعفة لدى الحريرى في الشيء نفسه .

يمكس النثر الإيقاعي الذي تبنى عليه لغة المقامة كذلك مظهر الأزواج بين الشعر والنثر ، فهو يتنازل عن الوزن دون أن يتنازل عن القافية ، ويستعير من خطبة النثر خيطاً ومن دائرية الشعر خيطاً آخر . وهى مظهر الأزواج في المقامة عموماً بجوهر الأزواج بين الاتصال والانفصال ؛ الاتصال بشكل التجربة ومحتواها عن طريق التأليف والانفصال عن شكل التجربة ومحتواها من خلال الإسناد . وفي المقامة الحريرية خاصة يجد أزواج البنية مردودة أو معادله أو صدها في أزواج المحاكاة / الإبداع . أما في المقامة الخامسة على وجه التحديد فهناك - كما يشير كيليطو في أكثر من موضع - علامات أزواج شتى تجمع بين الحريرى وأبى زيد ، وبين أبى زيد وموجودات طبيعية أو كونية متعددة .

٢ - الحكاية داخل الحكاية :

أشار الخطاب النقدي إلى وجود مقامتين داخل المقامة الخامسة الكوفية : الأولى تعمد إلى المحاكاة ، والثانية تنهض على النسخ المستقل ، الأولى تفضي إلى اكتشاف الهوية ، والثانية تفضي إلى اكتشاف الخدعة .

أن التقاء وتعرّف عليه أكثر من مرة. وبما لا شك فيه كذلك أن كليهما معاً صورة مزدوجة للحريى نفسه؛ ذلك المتكلم القعللى الوحيد كما يقول لنا عبد الفتاح كيليلو، فى الفصل التاسع من القسم الثانى من الكتاب.

هنا يصيح الحارث بن همام - يمعنى من الممانى - صورة لأبى زيد السروجى فيما يصيح أبوزيد السروجى صورة للحارث بن همام (لايد أن نلحظ أن الحارث يخذع نفسه حين يتطلّى عليه كذب أبى زيد الذى سبق

الهوامش:

- (١) عاطف جوده نصر، النص الشعرى ومشكلات التفسير، مكتبة الشهاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٧٧.
- (٢) Elizabeth wright, *Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice*, Methuen, London and New York, 1987, P. 173.
- (٣) كارل يوستاف يريخ وأخرون، الإنسان ورموزه، ت: سمير على، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٤، ص ٣٨٢.
- (٤) جاستون باشلار، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات ونشر بيروت ١٩٨٤، ص ٢٠٩.
- (٥) د. مى - موميلك، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدى، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، ص ٥.
- (٦) فرانسوا مورو، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البلاغية، ت: الولى محمد وجير عاتلة، منشورات الديار الأكاديمية والجهلى، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢، ص ٦٥.
- (٧) أحمد مطلوب، معجم النقد العربى القديم، ج ١، طر الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٦٣.
- (٨) تزييتان تودوروف، مفهوم الأدب، ت: محمد منير عياش، طر الناصرة، سورية، ١٩٩٠، ص ١٣٩.
- (٩) السابق نفسه، ص ١٤٢.

مطابع البيئة المصرية العامة للكتاب

ألف ليلة وليلة

(الجزء الأول)

مخطوطات ألف ليلة
البنية والدلالة
التشويق والرغبة
نموذج الأنثى
مدينة الجغرافيا
الدوائر المتشابكة

محاكمة ألف ليلة
الحرية والجنون
كلام عن الحرية

• دراسات

• وثائق

• آفاق

نقدية

• رؤية



المجلد
الثاني عشر
العدد الرابع

شباط ١٩٩٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثاني عشر
العدد الرابع
شباط ١٩٩٤

الف ليلة وليلة

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرهان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد السيري

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: هازم شماته

ناظمة تنديل

وليد منير

سكرتارية: أمال صلاح

صالح راشد

● **الأسعار في البلاد العربية :**

لبنان ١,٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٦٦ بيرة - العراق ٢ دينار
لبنان ٢٦٦٧ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠ فلس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٣٦٦
سنت - تونس ٤٥٣٣ مليم - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار .

● **الاشتراكات من الداخل**

من سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشاً + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج :**

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مصاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتخلل
٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :**

مجلة « فصل » لهبة للمسة العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج ٥٠٠ ع .

● **الإعلانات :** ينطق عليها مع فترة الجلة أو متفرقاتها للحمين .

الف ليلة وليلة



هذا العدد

مهدي إلى سهير القلماوي
رائدة دراسات ألف ليلة وليلة



الفاصلة واليلة

(الجزء الاول)

● فى هذا العدد :

٧	رئيس التحرير	● مفتتح
١٣	أحمد كمال زكى	— عن (ألف ليلة)
٣٠	دايفيد بينولت	— مدخل إلى ألف ليلة
٥٠	فاطمة موسى	— مخطوطات ألف ليلة فى مكتبات أوروبا
٦٠	محسن مهدي	— ملاحظات عن ألف ليلة
٧١	عبد الفتاح كيليطو	— العين والإبرة
٧٦	فريال جبروى غزول	— البنية والدلالة فى ألف ليلة
٩٨	إدجار فير	— التشويق والرغبة فى ألف ليلة
١٠٤	جيروم كليتون	— الجنون والعلاج فى ألف ليلة
١١٤	فرج أحمد فرج	— التحليل النفسى و ألف ليلة
		— فوضى الجنس، التحرر، الخضوع
١٣٠	سمر عطار-نجير هارد فيشر	(نموذج الأنثى فى القصة الإطارية)
١٤٥	محسن جاسم الموسوى	— ليس بالحكى وحده تشتغل شهر زاد
١٥٣	فدوى مالمطى دوجلاس	— جسد المرأة .. كلمة المرأة
١٦٦	سليمان العطار	— شهر زاد امرأة الليالى العربية
١٧٢	حسين حمودة	— مدينة الجرافيا .. مدينة الخيال
١٩١	صلاح قصوة	— الفلسفة فى ألف ليلة
٢٠٠	وليد منير	— الشعر فى ألف ليلة
٢٢٣	أحمد مرسى	— ألف ليلة ومشكلة الهوية

المجلد
الثانى عشر
العدد الرابع

شباط ١٩٩٤





(الجزء الاول)

- قصة الملك النعمان .. بين السيرة والحكاية
— الدوائر المتشابكة (دراسة الصياغة الروائية
لحكايات ألف ليلة)
— مدينة النحاس
أحمد شمس الدين الحجاجي ٢٣٧
أحمد درويش ٢٥٠
أندرياس حاموري ٢٦١

● وثائق

- محاكمة ألف ليلة وليلة ٢٧٣

● آفاق نقدية

- رواية التجليات
— الحرية والجنون
ثناء أنس الوجود ٢٩٧
صلاح السروي ٣٢١

● رؤية

- كلام عن الحرية
محمد جبريل ٣٣٥



مفتتح

تحية إلى استاذتنا سهير القلماوى

لا أذكر للمرة الأولى التى قرأت فيها ألف ليلة وليلة. ولا أتأمل، الآن، تفاصيل الرعدة الأولى التى سررت فى جسدى وأنا تابع، مبهوراً، تغلب الحظوظ بالأبطال، وتحولات المكان والزمان، وتبدل المصائر والأقدار، واندفاع الأبطال فى اكتشاف المكان، الاحتمال فى البر والبحر، انقلاب التراتب المعتاد بين السوقة والملوك، بين السادة والعبيد، الأثرياء والفقراء، دنيا الحب والعفاريات والشياطين والمردة والعماليق، الطيران المخلق فى الأفق اللانهائى الممتد للكون، السحرة وذوى الكرامات والبصيرة، الجنس والغوص فى المناطق المحرمة، فرحة الذكر بالأنثى وفرحة الأنثى بالذكر، المدن التى تنتقل بينها العيون منهشة، فرحة، هائلة، مهووسة بالشوارع والطرقات والأزقة والحانات والخانات والأسواق والبيمارستانات، دسائس القصور ومؤامرات الطامعين فى الحكم، العلاقات المعقدة بين العرب وكل أجناس الأمم، الجوارى المنهيات والجوارى المألمات، الجارية «تودة» الصورة الأخرى من شهرزاد، شهرزاد التى تنال حريتها بالقص، وتبدع عالمها بالحكى، وتنعكس التراتب بين الذكر والأنثى بواسطة الخيال. التعارضات الدائمة بين الذكور والإناث، الأخيار والأشرار، الملوك والصعاليك، العرب والعجم، الشعر والنثر، العلم والخرافة، العقل والقلب، الجسد والروح، قوة المادة وحكمة العقل، احتمالات المكان ورغبة اكتشافه التى توازى تجوال العقل وتلهبه فى اكتساب المعرفة. والسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت.

من الذى يستطيع أن يسترجع تفاصيل الرعدة الأولى للقائه الأول بـ (ألف ليلة). إنها ذكرى تستقر فى اللاوعى، نائية فى المكان، نائية فى الزمان، مغلفة بضباب الطفولة، خيالات مطلع الصبا، أحلام أول الشباب، قوة العقل والجنس معاً، وكلاهما يتفتح كالزهرة، أو يتفجر كالبرعم.

كنا صغاراً وقت أن تخلفت فينا هذه الذكرى، وتجسدت معرفتها التى خطونا بها خطوات الأولى، فى سحر الاكتشاف، فى مطلع الوعى، عتبة الإدراك، اللحظة التى علمتنا كيف نكتشف العالم بالقراءة التى كنا قد تعلمنا حروفها، وأخذنا نفتح بها مغاليق المجهول، ونحلّق بها تحت راية الخيال، فى اللحظات التى نخلسها، بعيداً عن الرقباء، حالمين، راغبين، متوترين، قلقين، مؤرقين،



متلهفين على معرفة ما يجري، وماذا يقع، وماذا سوف يحدث، وما مصير الخير فى صراعه مع الشر، ومصير القص فى تهذيبه برائن القوة الغاشمة.

وكانت ألف ليلة غيمة تشكّل فى مفاات الأشكال، طوال رحلة الصبا، تتخذ فى كل حال هيئة جديدة، ولا يكف حضورها، فى وعينا، عن التحول والتبدل، بفعل سحر القراءة وسر فعل الكتابة. حملتنا حكاياتها من هداة النهر إلى رحابة البحر، ألقت بنا فى جداول أرض الغرابة، فرقنا بين طرقات السلامة والندامة، جمعتنا فى ديار لم تطأها قدم، وطارت بنا فوق مدائن النحاس ومدائن الحجر. ولكن، كان لابد للدوامات الوهم أن تتكسر على شواطئ النهى، وأن يبدأ مسار آخر للتعرف، مسار يفارق بكاره الدهشة المسحورة، براعة التلهف الغض، إلى نضج التأمل، وهداة العقل النقدى.

وكانت سهير القلماوى بداية هذا المسار. بفضلها انتقلت ألف ليلة من منطقة السحر إلى منطقة العلم فى وعينا، من مبدأ الرغبة إلى مبدأ الدراسة فى تكويننا، من أفق التسلية الغامضة للدهشة إلى أفق اكتشاف الدلالة الملائقية فى طموحنا. كانت دراستها عن ألف ليلة وليلة باباً مفتوحاً يفضى بنا إلى ما لم نكن نعرفه من قبل عن الليالى، ما لم نكن نلتفت إليه فى مجلداتها الأربعة التى وجدناها فى منازلنا، وكانت هناك من قبل أن نولد. وأدركنا لأول مرة أن هذا الكتاب الغامض الغريب الذى ورثناه تحفة أدبية معجزة، تنهات الدنيا كلها على الاستمتاع بها، واستلهاها وتوظيفها ودراستها. وبدأنا نسمع عن رحلة ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب، وتذكر الكيفية التى تم بها تأليف هذا الكتاب، وتعترف صوت العقل التحليلى، وهو يمارس تشريحه فى الكتاب، ويرجعه إلى عناصره التكوينية، تمهيدا لاكتشاف علاقاته التى تصنع دلالاته. هكذا، أدركنا معنى الخوارق فى ألف ليلة، وأبعاد الموضوعات الدينية والخلقية، ورمزية الحيوان وعالمه، ومستويات الحياة الاجتماعية. وتنقلنا ما بين طرائق معالجة الموضوعات التاريخية والموضوعات التعليمية، وتوقفنا طويلا عند صور المرأة فى الليالى.

وما أن انتهت رحلتنا الجديدة مع سهير القلماوى التى ارتحلت بنا، فى عوالم جديدة، حتى أصبح لألف ليلة أوجه مغايرة فى وعينا، وأصبح لوعينا أفق مغاير لم يكن له من قبل. ودخلنا دنيا العلم دون أن تتخلى عن راية الخيال، وتعلمنا طرائق الدرس دون أن نفارق لذة الاكتشاف، وتلوننا أبجدية المنهج دون أن نفارقنا لهفة انتظار ما يمكن أن يحدث أو يكون.

أذكر أننى كنت فى السنة الثانية من سنوات المدرسة الثانوية حين عثرت على كتاب سهير القلماوى فى مكتبة المدرسة. جذبنى إليه العنوان ففتحه، ووجدت الكتاب مهدي إلى طه حسين الذى كانت قد شلنتى إليه «الأيام»، وألقت بى أسيراً فى عوالمه، ولأزال. ووجدت طه حسين يقدم تلميذته (فى الكتاب الذى نشرته دار المعارف بمصر عام ١٩٥٩) بقوله:

«هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة، وبراعتها تألّى من مؤلفتها أولا فهى السيدة سهير القلماوى، وما أظن



الناس في حاجة إلى أن تعرف إليهم سهير القلماوى، فهي قد عرفت نفسها إليهم بأحدث جنتي، وبما نشرت في الصحف من فصول، وبما تحدثت إليهم به في الراديو من مختلف الحلث، وإن كنا نحن أساتذتها قد عرفناها من قبل ذلك ومن وراء ذلك، بجدها في الدرس ودقتها في البحث وإتقانها للاستقصاء حين تعرض لموضوع من موضوعات العلم. والحق أنها لم تكد تظهر بإجازة اللسان من كلية الآداب حتى أظهرت ميلاً شديداً إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبي، وحتى اضطررت أنا إلى أن أردّها عن هذا الموضوع في تلك الأيام حتى تستكمل ما يحتاج إليه من أداة البحث، ومن الصبر على ما يقتضيه من جهد، وما يستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى دراسة أدب الخواارج حين أردت أن تمد رسالتها للدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبيت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلقى جماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتسمع منهم وتحدث إليهم، وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبي جزءاً من أدق أجزائه، وأشقى وأشدها عسراً على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة». لم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التي فرضت عليها لتظفر بشيء من التوفيق في درسه. فسافرت إلى فرنسا وإنجلترا ولقيت فيهما من لقيت من الأساتذة المستشرقين، واخلفت إلى دروسهم واسترشدت بهم في بحثها، وزارت المكتبات وجمعت لنفسها من هذا كله قدرًا صالحاً من العلم. ثم عادت إلى مصر فلم ترح ولم تسترح، وإنما مضت في درسها لألف ليلة وليلة، جادة إلى أقصى حدود الجِد، موفقة في هذا الدرس إلى أبعد غايات التوفيق الممكنة، حتى أتمت هذا الكتاب وقدمته إلى كلية الآداب، ودافعت أمام لجنة الامتحان عن آرائها فيه، وعما اصطنعت من مناهج البحث، دفاعاً عرفته لها اللجنة حين ميزت رسالتها تمييزاً.

ثم تأتي البراعة في هذه الرسالة من موضوعها، فهو ألف ليلة. هذا الكتاب الذي خلّب عقول الأجيال في الشرق والغرب قرناً طويلاً، والذي نظر الشرق إليه على أنه متعة ولهو وتسليه، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة ولهو وتسليه، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب.

كانت هذه الكلمات بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعي. ألف ليلة وليلة التي ارتبطت بغيمة الخيال وأحلام الطفولة، تهبط إلى أرض العلم وتستقر في ساحة العلماء. تصبح موضوعاً للدرس. تجذب إليها مئات الدارسين من بلاد الدنيا. تكتب عنها مئات الدراسات بلغات العلوم الحديثة. يسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لإحكام المنهج. تصبح



مجالاً من مجالات دنيا غربية، تشغل العلماء والباحثين، اسمها «الأدب الشعبي». تألف خلالها المهجورة المتناثرة المتناثرة في علاقات جديدة، تتعرف معها معنى النقد الاجتماعي ودلالة الاتجاه الديني ورمزية الشخص ومستويات الحوار، جنباً إلى جنب مذاهب القصاص في تصوير ما يصورون من الأغراض، وما يتكشف عنه ذلك من مغزى في التاريخ الأدبي الذي يتصل بالحياة الشعبية.

واختفت صورة شهرزاد القديمة. حلت محلها صورة سهر القلماوى أستاذتى التى لم أكن تعرفت شخصها، أو حتى رسمها، فى تلك السنة التى مر عليها أكثر من ثلاثين عاماً. وحين لقيت سهر القلماوى، وتلمذت عليها، وأخذت عنها، وجدت لشهرزاد القديمة شبيهة محدثة. وأخذت أرى، شيئاً شبيهاً، حقيقة شهرزاد التى تصفها الليالى بأنها قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، والتى قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء. تحولت المسئلة القديمة، الساحرة العتيقة، إلى عالمة باحثة، شبيهتها القديمة - فى الليالى - الجارية تودد، وشبيهتها المحدث - فى الكشف عن سر الليالى - سهر القلماوى. ولفتت انتباهى كلمات طه حسين التى يصف بها سهر القلماوى مرة أخرى. كان يشير إلى حسها الدقيق، وذوقها الرقيق، ومزاجها المعتدل، وطبعها المصفى فى درس. ولذلك، جاءت دراستها عن ألف ليلة مشوقة إلى الكتاب مرغية فيه، فأظهرت ما فيه من كنوز لا تقدر، بحيث تشوقك إلى أن تلتمسها بنفسك فى مصادرها، فتقرأ ألف ليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعاً، وتال المتعة والمعرفة فى آن. أما الجد، فيربط بالتحليل الذى يعتمد على العقل، ويسير أدق مناهج البحث وأحدثها فى ذاك الزمان. وأما المعرفة، فتعتمد على ما يتاح للقارئ أن يعلمه عما لم يكن يعلمه من جوانب قد تصور أنه يعلمها.

ولم أكن الوحيد الذى قاده سهر القلماوى إلى آفاق جديدة من الوعى بكتاب ألف ليلة. إن جيلى كله يدين لها بذلك. ويدين لها كل الذين تعلموا منها، سواء من جيلها أو الأجيال اللاحقة، معنى أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين، وحلم أن ينطلق العقل المنهجي فى اكتشاف مناطق من ألف ليلة تظل فى حاجة إلى الكشف.

والمسافة بين ما كتبه سهر القلماوى فى مطلع الأربعينيات وما كتبه حفيدات وأحفاد لها فى هذا العدد جد كبيرة؛ إنها المسافة التى قطعتها ألف ليلة فى رحلة الدرس المنهجي العربى والعالمى على السواء. البداية فى هذه الرحلة هى رسالة سهر القلماوى التى فرغت منها منذ أكثر من نصف قرن، أو قل منذ ثلاثة وخمسين عاماً على وجه التحديد، والتى انطوت على الملامح المنهجية الغالبة على طرائق أساتذتها الذين أخذت عنهم فى ذاك الزمان، والذين تعلمت منهم إجراءات المنهج التاريخى، وآليات التحليل الفيلولوجى، وعمليات الدراسة المقارنة، وكيفيات التحليل النصى الذى يركز على وحدة الموضوعات. والنهاية التى يشهدها هذا العدد ماثلة فى تعدد المناهج، تنوع العمليات، مغايرة الإجراءات، اختلاف المناظير، تباین زوايا التناول. هذه النهاية تشهد التمار الأخيرة للتحليل النفسى والتحليل الاجتماعى والتحليل التاريخى، وتجاور البنية والتفكيك



والسميوطيقا والهرمينوطيقا ، تعدد لغات الحداثة وما بعد الحداثة، ظاهرة الباحثة والباحث اللذين يتنميان إلى العربية ويكتبان بالفرنسية أو الإنجليزية، لأنهما قد أصبحا عنصراً فاعلاً في المشهد النقدي العالمي. لكن هذه النهاية الزمنية بدلية بأكثر من معنى، ذلك لأنها تفتح الطريق إلى ما بعدها، وتطرح ما الأسئلة ما ينتظر الإجابة عنه، وتقيم حواراً بين الأجيال والمناهج والتيارات الفكرية يتطلب المزيد من التواصل.

المسافة شاسعة، بالقطع، بين بداية عمل الأستاذة الرائدة التي ردها أستاذها طه حسين عن اقتحام عالم ألف ليلة وليلة بعد الليسانس، وأمهليها إلى أن تحصل على الماجستير، وما يحدث الآن، وما نشهده من إقبال لاقت على دراسة ألف ليلة وليلة، في كل مكان، وبمختلف اللغات. إنها المسافة بين البداية التي تمهد الطريق والوضع الحالي الذي اتسع فيه هذا الطريق، وتفرع وتعدد، وتحول إلى عشرات من الطرق الممهدة التي تقضي إلى طرق أخرى غيرها. لكن البداية تظل دائماً علامة، إنجازاً، حدثاً يشار إليه على سبيل التذكرة والتكريم والعرفان والتقدير.

وحين نشير إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» لأستاذتنا سهير القلماوى، فإتنا نشير إلى ذلك كله، ونبدأ منها ونعود إليها، بوصفها الرائدة التي لولها ما وجدنا المشتريات من الكتب والمئات من الدراسات التي تتنافس كلها في جادة المنهج وتعدد المنظور، والتي تشترك كلها في التواصل مع تقاليد خلاقة استلهمت دراسة أستاذتنا سهير القلماوى.

ولا جناح علينا لو قلنا للأجيال الجديدة من أبنائنا إن أستاذتنا سهير القلماوى (ولدت في العشرين من يوليو ١٩١١ بحى العباسية - القاهرة) دخلت الجامعة عام ١٩٢٩، وتخرجت في مايو ١٩٣٣، ونالت الليسانس بتقدير ممتاز، وحصلت على درجة الماجستير في أبريل ١٩٣٧، وسافرت إلى فرنسا لتدرس في السوربون وتفيد من المناهج الحديثة في دراسة ألف ليلة، وعادت من باريس في سبتمبر عام ١٩٣٩، وناقشت رسالتها عن ألف ليلة التي منحت لأجلها درجة الدكتوراه برتبة الشرف الممتازة في يونيو عام ١٩٤١. وقد نالت الرسالة الجائزة الأولى في أول مسابقة للمجموع اللغوى المصرى (مجمع اللغة العربية).

وكانت سهير القلماوى أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية فى الآداب، وأول أستاذة فى قسم اللغة العربية، وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضاً دولياً للكتاب فى مصر عام ١٩٦٧، وأول من استهل الأنشطة الثقافية فى هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («آدب الخوارج»، «الحكاية فى الأدب»، «فى النقد الأدبى»، «لم غربت الشمس»، «العالم بين دفتى كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وأبحاثها («أحاديث جدنى»، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة إيون»، «عزيزى أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التى لم تجمع فى كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإناعية، وقصائدها التى جعلتها واحدة من



مؤسسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى - كل ذلك يجعل منها مجلئ آخر من شهرزاد التى قرأت الكتب والتواريخ وجمعت إلى المعرفة بالإبداع المعرفة بشؤون الثقافة والمجتمع.

هل كان مصادفة أن تتجذب سهر القلماوى إلى دراسة ألف ليلة بعد تخرجها مباشرة؟ هل كانت تريد أن تعيد سيرة شهرزاد فتقل من حولها إلى أفق جديد من المعرفة؟ أم كانت تبحث عن تجسيد جديد للدلالة لشهرزاد التى انتصرت بعقلها على القوة المادية الغاشمة لسلطان الرجل، فكان انتصارها رمزا مبدعا لتحرر المرأة؟ هل كانت تبحث عن اختيار تؤكد به حضور بلاغة المقومعين فى الثقافة العربية، وتضع الأدب الهامشى الذى أبدعه الشعب فى صدارة المشهد، وفى مقدمة أوليات البحث المنهجى؟ هل كانت تستعيد ما فعله أستاذها طه حسين، حين استبدل بالنقل العقل، وبالتصديق الشك، وبالرواية الدرامية، ففتح أبواب العلم الحديثة على مصراعها ليدخل منها قسم اللغة العربية الذى ينتمى إليه؟

لقد اختارت طريق أستاذها الذى يؤثر الجديد على القديم، واقتحام الأفق المغلق على السبر فى العرقات المهددة. واختارت طريق أستاذها فى أن تنقل السر إلى تلامذتها الذين عاملتهم - ولا تزال - بوصفهم أبناءها، دون تفرقة بين ذكر وأنثى، ودفعتهم إلى أن يضيفوا إلى ما أنجزت، وأن يصلوا إلى أبعد مما وصلت إليه، وعلمتهم أن ذلك لا يتحقق إلا بأن يكونوا أنفسهم، بعيداً عن التقليد والاتباع، تقليد الأستاذ - الأستاذة، أو اتباع غيرهما، وأن يصدروا عن دافعهم الخلاق فى الإبداع الذاتى، وأن يحترموا اختلافهم، وتعدد اجتهداتهم، وأن يبدأوا من ذلك بوصفه الشرط الأول لاكتشاف أسرار لىالى الدنيا كلها، وليس لىالى ألف ليلة وحدها.

ولأن أغلب الذين يشاركون فى هذا العدد من تلامذة سهر القلماوى، ويدنون لها بالفضل، بوصفها الرائدة والأستاذة، فإنهم يهدون بحوثهم إليها. أما أسرة تحرير هذه المجلة، فإنها اختارت موضوع ألف ليلة محورا لهذا العدد، تأكيداً للمعاني والقيم التى علمتنا إياها سهر القلماوى، ونحية لها. وقد أفرحنا أن كل الذين نقلنا إليهم رغبتنا فى تكريم أستاذتنا قد استجابوا إلينا إلى الدرجة التى تضخم معها العدد فأصبح جريئاً.

وإذا كنت أشكر، شخصياً، كل الذين أسهموا معنا فى هذا العدد، والذين طلبوا ترجمة بحوثهم، والذين سمحوا لنا بترجمة ما كتبوا، والذين أعانونا فى الحصول على بعض الدراسات التى قمنا بترجمتها، فإتنى أشكر عن كل تلامذة سهر القلماوى وأحبائها، حين أقدم هذا الجهد كله تحية عرفان إلى أستاذتنا التى نلحن لها بالكثير. وأقول لأستاذتى، فى النهاية، شكراً على ما تعلمناه منك يا وريثة شهرزاد التى قرأت ودرست، فكانت طليعة ورمزاً، معلمة ورائدة، معنى وقيمة.



تلميذك
رئيس التحرير

عن ألف ليلة وليلة !

أحمد كمال زكى*

(١)

الجارية تودد - مثلاً - أو الأصمعي أو هارون الرشيد أو حتى السندباد الحكيم والملك سليمان ، بجانب أن تواريخ بعض الأحداث التي ذكرت تختلف من نسخة كتاب (الليالي) في مصر عن نسخة أخرى طبعت في دمشق أو في بغداد^(١).

وبالمثل ، تختلف قصص الكتاب بما تتضمنه كل قصة من أسماء أشخاص ومواطن ووقائع من طبعة إلى طبعة أخرى ، مما يشير الشك أو يوقع في اللبس . وعبثاً يمكن ترجيح حدث على حدث ، أو تاريخ على تاريخ ، وبخاصة أننا لا نمتلك «النسخة الأم» سواء أكانت عربية - كالتي رأى صورة منها أو رآها هي نفسها ابن النديم (المتوفى في سنة ١٠٤٧/٤٣٨) - على ما سنهين - أو هندية أو هندية منقولة إلى البهلوية . وفي تصوّر أن من المعجزات عثرونا على هذه النسخة ، لأنها لم توجد كاملة في كتاب حفظه لنا التراث وعرفنا من ناقله سواء عاش أيام أبي جعفر المنصور في القرن الثاني الهجري أو أيام المستعين بالله في القرن الثالث.

سأحاول في هذه الدراسة أن أقف عند الجانب التاريخي لكتاب (ألف ليلة وليلة) . وذلك بغض النظر عما كتبه فيه أو حوله عدد كبير من المستشرقين تولّت سفير القلماوى منذ أربعة عقود تقريباً مناقشتهم وتفنيد ما رأته مجافياً للحقيقة أو فيه ما فيه من الشطط ، وبغض النظر أيضاً عن أن قصة من يمزلون التاريخ الأدبي عن النصّ بحاجة أن معالجته نقدياً يجب أن تكون مسكونية Static فيتملر من هنا جعلها متمشية مع رأى نقيله ، وخلاصته أن (الليالي) كانت تنتمي عبر المصور ، وأن حكاياتها التي تغيّرت أو زيد فيها لاتصادرها التاريخية من حيث إنها معالجة خارجية ولا تحتاج في هذه المعالجة إلى أن تربطها بأية حقائق محايدة أو شبه محايدة ، ولا كذلك إلى معارف مؤكدة عن أشخاص بأعيانهم :

(*) أستاذ النقد والأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس .

ويكتبونه بخطوطهم ، ويصيرونه إماماً يقتلون به» (٢٣).

ووضع ابن المقفع (المتوفى سنة ٧٥٩/١٤٢) مما كان يردّه أهل البصرة عرباً وفرنساً وهنوداً الكثير من حكايات الحيوان الرمزية وضمها إلى (كلىة ودمنة) على أنها من خرافات الهند . وشكك في ذلك بعض الأولين ، إلى حد أن ابن خلكان في وفياته أبى إلا أن يكون الكتاب كله من تأليفه . ونقل عبد الوهاب عزّام عبارة أخرى له تقول :

«وقيل إنه لم يضعه ، وإنما كان فارسياً فنقله إلى العربية ، وإن كان الكلام الذى فى أول هذا الكتاب من كلامه» (٢٤).

ولمنا نمرد إلى ذلك فى قابل ، وبقي (الليالى) فى مجلداتها الأربعة المطبوعة محتاجة إلى المناقشات التاريخية بقدر ما هى محتاجة إلى المناقشات الموضوعية التى طرحتها حكاياتها ، وهذه وصفت بأنها ذات الحوادث العجيبة والوقائع الغريبة . واللافت أن من يذهب منا إلى رفضها للسخرى «الهائل» المستشرى فيها ، يجد المصادرات العنيفة التى صدر عنها الأوروبيون وهم مأخوذون بها ، حتى لقد احتشدوا لترجمتها . وإلى عصر صدر (تراث الإسلام) جاوزت ترجمات (الليالى) فى أوروبا الثلاثمائة ، منها ثلاثون بالفرنسية (٢٥) ومثلها بالإنجليزية ، وصارت أحد مكرّرات الرومانسية التى أخذ بها البروجوازيون قبل أن تصبح مذهباً فلسفياً ، ويستجيب أدبها لهذه الفلسفة ، أو فنقل أدق ما يمثلها عاطفياً .

غير أن هذا لا يعيننا فى هذه الدراسة ، وإنما يعيننا أن وصول كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى أوروبا وترجمته صادفاً «ذوقاً» عاماً سداً ولحمته رفض العقل الكلاسيكى ، وقبول ما يمكن تسميته بالخروج على

على أن ابن النديم ترك انطباعاً فى حركة التأليف والترجمة أن تداول (ألف ليلة) أو (هزار أفسانه) لم يكن من الاتساع بحيث يصير صاحبه مرموقاً . وكانت عبارة هذا المصنّف العظيم عن هزار أفسانه بصورته العربية التى صنف فى معناها ما يشبهها ، تلل على أنه وصل إليه محرراً ، فقد قال «تناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه» (٢٦).

ومسألة التهذيب والتتقيق مجرد جانب من جوانب «تصنيع الكتاب» حتى وصل إلينا بعد أن طالته المطبعة أخيراً لتثبت على هيئة مجموعة من القصص المتداخل بعضها فى بعض ، وعلى نحو لم يمتط حق الأجيال التى تداولت تصنيحه !

ولقد اقترن هذا التصنيع بظاهرة شاعت منذ شعر المؤلفون الأوائل بأن المقدمات التى تصوق الكتاب فى البصرة والكوفة أولاً ثم فى بغداد بعد أن أنشئت ، عن ترويضه لا لتلك إلا بعملية التخل . بمعنى التخل - بإيجاز - أن يوضع الكتاب ثم ينسب واصله إلى أحد المشهورين الأوائل . وفى هذا المقام يطالعنا الجاحظ فى إحدى رسائله بقوله :

«والى ربما ألقت الكتاب المحكم المثقن فى الدين والفقه والرسائل والسيرة والخطب .. وأنسبه إلى نفسى فيتواصلاً على الطعن فيه جماعة من أهل العلم بالجدد المركب فيهم وهم يعرفون براعته ونصاعته ... وربما ألقت الكتاب الذى هو دونه فى معانيه وألفاظه فأترجمه باسم غيرى ، وأحيله على من تقدمنى عصره مثل ابن المقفع والخليل وسلم صاحب بيت الحكمة ويحيى بن خالد والغنائى ومن أشبه هؤلاء من مؤلفى الكتب ، فبأنى أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون ... لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته على» ،

المؤلف . وليس كـ (الليالي العربية Arabian Nights) - كما سماها الإنجليز - ما يتفق وهذا الذوق العام.

واللافت أن ذلك الوصول قبل بمثل ما قبلت به (الليالي) من وضع ونحل وخيانة للنص لدى الناطقين بالعربية . وكان أنطوان جالان Galland القرنى أول من فتح الباب للوضع والنحل منذ بدأ بترجمتها عام ١٧٠٤ مغيراً فيها ومضيفاً إليها وحاذفاً منها . وأشهر ما أضافه قصص السندباد التي عشر عليها وحدها - كما تقول سهير القلماوى - وعدة قصص أخرى لا توجد فى المجلدات العربية ، ولكن قصصها عليه حنا المارونى ^(٩) .

ورأج ترجمته وطبعها مرات على نحو يشهد بإعجاب أوروبا بها مع استمرار انتشارها خارج حدودها حتى أوائل القرن التاسع عشر لم يكن ليشير السؤال: أبرى بشين (الليالي) - حتى عند أصحابها العرب - هذا الصنيع ؟

لا نظن ...

بل هو مؤشر إلى قدرة (الليالي) على إثارة الخيال الذى يتعامل معها . وقد عمل الخيال العربى فى الليالي الهندية - إذا صح أنها ترجمت إلى العربية بوساطة البهلوية - ما عمله الخيال الأوروبى تماماً فى النقل عن العربية . كلاهما تصرف وحرف ، وهذا يعنى أنه أبدع . وعلى مسوخر الأدب هنا وهناك أن يسجل ذلك ، ثم باعتباره ناقداً فى الوقت نفسه يجاوز أزمنة الحكايات إلى ما استقرت عليه مؤخراً ، سيحكم - فى تصورتنا - بأنها كثيرة الفناء !

والحقيقة أن الفولكلوريين يفتحون صلوهم للتحريف أو للكذابين الوضاعين باعتبار أن «نتاجهم» ضرب من الإبداع المرغوب فيه . وأما المتحلقون المترفعون فيلوحون بالرفض ، وإذن ليس مقبولا عندهم كتاب (ألف ليلة وليلة) الغث بارد الحديث فى وصف ابن التندى له بعد أن رآه كاملا بين يديه ^(١٠) .

وكان قد سبقه أبو الحسن المسعودى المتوفى سنة ٩٥٧/٣٤٦م - وهو مؤرخ أساساً - إلى الكتاب ، وكاد أن يتنى عليه برغم أنه ضرب به المثل على الخرافات المصنوعة والأخبار الموضوعية «المنقولة إلينا والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا ، مثل كتاب أفسان ويقال له أفسانه ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة» ، ثم ذكر عدة كتب منها كتاب الوزراء وشماس ^(٨) وكتاب السندباد فى هذا المعنى كما يقول ^(٩) .

ويحكى المسعودى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) يتضمن خبر الملك والوزير وابنته شهر زاد كما لو كان من الأخبار التى يدخلها الفساد إما من طريق النقل - أى الترجمة - وإما لأنها من صنعة القصصا

ولعل هذا هو ما حدا بالمستشرق الفرنسى دى ساسى - أحد من رعى رفاة الطهطاوى فى باريس - إلى اعتباره كتاباً متحولاً ، وليس هناك ما يدل على أنه مترجم من الفارسية . وقد عقب عليه فون هامر المستشرق النمساوى سنة ١٨٢٣ بما يفيد أنه متحاز إلى المسعودى، ويؤكد أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عربى إسلامى . ودعم رأيه المستشرق الإنجليزى إدوارد لين Lane الذى ترجم (الليالي) مرات - مستعينا فى إحداها بطبعة بولاق ^(١٠) - على أساس أنها مؤلف واحد وضعها بين سنتى ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد .

إن تلك المتابعة لطبعات (ألف ليلة وليلة) عربيا وعالميا - وقد استرفاها سوانا فى إحصاءاتهم ودراساتهم الجادة - بقدر ما تشير إلى عالمية الكتاب الذى اشترك فى صنع صورته الأخيرة عدة من شعوب الأرض ، تلل على الخصوصية العربية فى بناء القصة والحكاية الخرافية بالتحديد . وتتجلى لنا هذه الخصوصية أولاً فى حسن «عربنة» ما ينسب للشعوب الأخرى من خرافات ، حتى لتصبح عندهم كما لو كانت من إبداعهم . كما تتجلى

التغير والتطور ، وفي بعض الحالات يمكن تتبع أصول هذه المادة الشعبية ؛ فحكايات ألف ليلة وليلة نفسها تعتبر حقلاً خصباً للتفكير والتأمل في الطرق الرئيسية والجانبية التي سلكها الابتكار الأدبي^(١٢).

وبكلّ المقاييس يبدو أن كاتب الفصل قادر على أن يضع على قيمة كتاب (ألف ليلة وليلة) بكل مكوناتها التي شغلت جانبا من أدب المسلمين فيما يسمى عالميا بالعصور المتوسطة . وهو يراها مؤثرا فاعلا أو «مصدراً» للإلهام بالنسبة للغرب . وإن ظاهر كلام روزنتال ليكشف عن أن مؤلفي (الليالي) المجهولين كانوا من أمهر كتاب القصة في العالم ، ويؤيد وجود هذه المهارة الألماني فون ديرلاين ، وذلك بقوله :

«يبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث إنهم خلقوا عن طريق فنههم في الرواية صورا جديدة كل الجدة ، سواء من خلال تلك الحكايات التي نشأت عندهم أو تلك التي أخلوها من الشعوب الأخرى»^(١٣).

ومع ذلك ففي موضع آخر نرى فون جرونبيوم يقول :

«من الحقائق المعجبة أن الأدب العربي العظيم الثراء بما حوى من مادة النادر ، الشديد التلّف على اقتناص الكلمة الغريبة أو العمل غير المؤلف ، لم يتجه أبته اتجاهاً جدياً إلى القصص الكبيرة»^(١٤).

كأنه يقصد من الرواية Novel أو Roman . فإن كان ذلك فقد غاب عنه صنع ابن طفيل الأندلسي (المشوفى سنة ٥٨١ / ١١٨٥ في مراکش) ، إذ ألف (حيّ بن يقظان) التي يقول عنها سارتون Sarton إنها قصة عربية مشهورة ، ولقد روى ابن الأعرابي في

- ثانيا - في دقة تصوير حياتهم الخاصة في القصور والخصاص . وفي مجالس الملم ومجالس اللهو وبين الملوك والدعماء ومع الفرسان والشاطر ، منذ تحدث عنها المسعودي وإلى عصر جلال ولين وليتمان . وأخيراً تتجلى في إحكام الصلة بين أساليب التفكير والحلم ، في الجانب الأول نرى الحكمة والأداء النشوي الذي يسهل فهمه وإن احتاج إلى السجع أحيانا ، وفي الجانب الثاني نرانا خارج حدود العالم ونسمع إلى إنشاد الشعر المطرد ظهوره في بنية الحكاية^(١٥).

(٢)

ربما كان آخر تقييم لـ (الليالي) أو لبعضها الدراسة التي كتبها ميكيل Miquel الفرنسي حول ترجمته حكاية «غريب وعجيب» . وباستثناء الفصل السادس القيم الذي تضمنته فصول (الحكاية الخرافية) لفريرش فون ديرلاين - وسوف نعود إليه - نجد أن ما قاله فرانز روزنتال في أحد فصول (تراث الإسلام) بمراجعة محمود مكي ، من الأهمية تناول لا يقبل الإعراض عنه ، فهو يقول إن هناك :

«بعض القصص التي يمتدح أنها نشأت في القرن الرابع الهجري (المعاصر للميلادى) وجدت فيما بعد مضمّنة في قصص ألف ليلة وليلة ، مثل حكاية الملك جليعاد والوزير شماس وحكاية السندباد آفة الذكر * . ومن المؤكد أن النصوص الأولى القائمة بذاتها لهذه الحكايات قد تعرضت لعدة تحويرات ... [إن] مادة هذا الأدب الشعبي التي يستطيع أي شخص أن يدعيها وكأنها ملك لتراثه الفكري قد خضعت لعمليات معقدة من

* تبعد حكاية سندباد الحكيم المذكور في هامش رقم ٩ ، وهي تدور حول الزوار السبعة الذين استطاعوا بحكمتهم العقلية أن يمتصوا الملك من قبل ابنه ، ويقام من زوجه الشهيرة.

وضمها على خارطة الأدب العربي بحيث تصبح مكملًا لتضاريسه.

وأول ما يلاحظنا - في هذا الإطار - أن الرسول عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضر الجهل به (١٦) ، وتندب بها الراشدون حتى إن عليا بن أبي طالب طرد من المسجد الجامع بالبصرة كل القاصين ماعدا الحسن البصري (١٧) الذي كان أحد أصحاب «مجالس الذكر». ومن هؤلاء جماعة من الزهاد والنسك والعلماء ، كعامر بن قيس وصلة بن أنسيم ومؤرق العجلي ومحمد بن واسع وفرقد السبخي وعبد الواحد بن زيد وموسى بن سيار الأسوارى الذي كان يقص القصص القريتي بالسانين العربي والفارسي .

ومنذ خصص معاوية بن أبي سفيان أحد مجالسه للقصة واحتضن المحضرمين اليمانيين وهب بن منبه وعبيد بن شربة - وقد جمع ابن هشام ما سردها من أخبار ملوك اليمن وأخبارهم وما كان من أمر بابل وعاد وثمود وعملات وطسم ورامس في مجلدتين (١٨) - والحصار الذي ضرب حول القاصين قد فك رسميا ، وإن ظلّ الخاصة وبعض العلماء والفقهاء يرون في القصة ما يجب منعه . وعندما كتب الجاحظ عن أعلام القصة، اتجه إلى «أهل الذكر» محتفيا بهم ، وذكر بالتنديد قصاصي العامة الذين يتحلقون حولهم وفيهم الكثير من السفلة يخاطبون النساء والغلمان . وطبيعة الحال لم تغتبه السخرية بهم ، ووصفهم بالغفلة والجهل (١٩).

ويمكن أن نعدّ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي قرن القصة بعد أن شجع عليها المباسيون ، وسمّوها لحكايات التسلية والترفيه أن تشيع ، وأن يدخلها الخيال من باب واسع ، وأن تكون الخرافات والأساطير ومغامرات المردة والشياطين ونوادر الحيوان وخوارق الجن وحيل السحرة ، للمادة المفضلة على غيرها سوى العشق ، ثم لا بأس من استرقاد الهند والفرس .

(كتاب النوادر) قصة رجلين أحدهما غير اسمه سلاما والأخر شرير اسمه أسال أو أسال ، من مكونات رواية (حي بن يقظان) (٢٠).

وفي ظننا أنه كان يفرق بين ما كتب بالعربية الفصيحة وما قرأه مخطوطا أو مطبوعا بمرية عامة تخيله بسهولة إلى الأدب الشعبي ولم يكن هذا الأدب من اهتماماته . لكن الأمر في كلا الوضعين يشير السؤال التالي : لماذا لم تلج (اليالي) في «تاريخ الأدب العربي» ؟ وإجابة هذا السؤال تعرض قضية أكبر تطرح بدورها هذا السؤال : لماذا لم توضع القصة جنسا أدبيا Literary Genre على خارطة هذا التاريخ ؟

لقد انحدرت «القصة» من الجاهليين مثقلة بروايات ولبية عن ملوك كفار عتاة وعشاق مدنفين وبطولات اعتبرت زائفة وعادات وروحلات غريبة ، وطقوس تمارس أو مورست في حمى الملوك المقدسة ، ويدع تصدع عن الكهان الذين كان منهم من يشرف على المياسرة (المقامرة) طوال الليل ويرمي بنفسه القنّاح حتى يتم نحر النياق وشرب الصبوح المقدس !

حقا كان السؤولون يسمعون بسماع القصص القرآني ، إلا أن العامة كانوا ينصرفون عنه إلى مثل ما جمعه كتاب (ألف ليلة وليلة) . وكانوا يماثلون بالطرد إذا جلس القصاص في الطريق وخسّف - أي يحكي الخرافات - أو في الجامع إذا أطلق القصاص العنان لخيالهم .

تري أكان جرونيباوم يعرف ذلك ؟

لنا ندرى ، ولكن ما ذهب إليه ربما كان وراءه هذا الحجر النوعي على القصة . وفي اعتقادنا أنه من الأمور التي تجعلنا أمام عدة احتمالات من الواجب فحصها وتقويمها ، وعلينا في هذه الحال أن نتبع حركة سير القصة ومكانتها عند جمهور المسلمين حتى نستطيع

المسلمين الناطقين بالعربية . أما الأول فهو (كتاب المذكرين والقصاص) لابن الجوزي (المتوفى سنة ١٠٩٧/١٢٠١) . وأما الثاني فللسيوطي (المتوفى سنة ١١١١/١٥٠٥) بعنوان (كتاب تحذير الخواص من أكاذيب القصاص) . وللتأمل فيهما - أو حتى متصفحهما - يضع يده بسهولة على عدم اهتمام نقاد الأدب وعلماء البلاغة بهذا الفن .

ويبدو الكذب - وهو يعنى الاختلاق - على مستوى الاحتمال خالفاً لعدم الثقة في القصاص . ومن ثم لم يستطع النص القصصى جرأه الحصول على حتى الاعتراف به ، مثله في ذلك مثل خزعبلات المنجمين المشعوشين الذين كانت الدولة تحاربهم .

غير أن الكذب أجزى في الشعر حتى قيل «أعذب الشعر أكذبه» . ولقد تحدث حازم القرطاجني (المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤) عن القصص التي يخترعها المعجزة للصبيان يرضى ، وعرض بابين سينا في رفضه الخرافات والقصص المخترعة في التجميل الشعرى ، وذكر أن :

«الكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له . إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل ، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين ... والكذب الإغرائى معيب في صمتة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة» (٢٦) .

وإذن لا الدين ولا الاختلاق الفنى مما يكون عامل مصادرة للشاعر وإعمال لشعره . بل لقد ظفر هذا الفن من لدن كبار نقادنا بحق استبعاد الدين والأخلاق عند التقويم ، فإن حوكم القصاص بهما وطورد على أساسهما ومنع الناس عن التسلية بكلامه - مع أن في كثير منه عبرة مفيدة أو حكمة رشيدة على ما يرد في نايها حكايات (الليالى) - فإن ذلك يعنى الكيل

واتهز القصاصون ولع العامة بتخيلائهم ، قهضوا عليهم «صدقة» لهم ، ونصبوا «المكوزين» يجمعونها ثم يقتسمونها معا (٢٠) . ولم يتركوا فرصة إلا واتهزوها لذم أهل الذكر وحض الناس على عدم غشيان مجالسهم في المساجد (٢١) ، وربما ذكروا للمسؤولين بما يسوء . وكان ذلك من الأسباب التي دفعت للمتضد بالله (المتوفى في سنة ١٠٢٧/٢٨٩) وقد كثر الشغب إلى منهم ومنع المنجمين من التعمد في الطرقات ، كذلك منع الوراقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها (٢٢) .

لكن فعل المتضد لا يقاس عليه ، والغالب هو أن رأى العام المشقف ضائق وقد صدمه اشتراك العراق والسطار والمشعوشين المحتالين في هذه الصرعة . ورأى أصحابه أن هؤلاء في احتقابهم إلم الخيال ، يفتتنون على العمل حتى لقد ألفوا الأحاديث وأفتوا بغير فقه وأوغلوا في الكذب . زعم أبو البختري القصاص الكلاب - عند العلماء - أن جبريل نزل على النبي صلى الله عليه وسلم وعليه قباء ومنطقة فتجبر فيها تخجيرا (٢٣) . وأورد أحد الباحثين عن (كتاب العلم) أن قاصبا وقف على أحد أبواب كتلة وراح يزعم للمارة «أن آية الدخان تجيء فتأخذ بأنفاس الكفار ، وتأخذ المؤمنين منه كهجة الزكام» (٢٤) .

ونقل الباحث نفسه عن ابن حنبل قوله : «إذا كان القاص صدوقا فلا أرى بمجالسته بأسا» ، في حين كان الزمرى إذا خرج من المسجد قال «ما أخرجنى إلا القصاص ولولاهم ما خرجت» . وأما الحافظ ابن تيمية فقد نقل بدوره عن ابن حنبل قوله : «أكذب الناس على رسول الله صلى الله عليه وسلم السؤال والقصاص» ، فيجب منع من يكذب مطلقا ، فكيف إذا كان يكذب ويسأل ويتخطى (٢٥) .

والأمر بعد من هذا وإليه ، إلا أننا يمكن الاكتفاء بكتابين قديمين إذا شئنا معرفة «قيمة» القصة في حياة

بعد الشدق ، ألفه أبو على التنوخي (المتوفى سنة ٣٤٢) ونمقه محمد عوفي في (جامع الحكايات وجوامع الروايات) ليرفعه إلى أحد سلاطين الهند في القرن السادس الهجري ، ثم ترجم إلى الفارسية والتركية . وقبل أن يموت أبو العلاء المبرق سنة ١٠٥٧ / ٤٤٩ وضع راجعته (رسالة الغفران) قاصداً بها أن تكون رسالة إخوانية ، ومعرضاً لغويا يظهر فيه براعته ومضاعفته . ثم نجد على الطريق ابن طفيل (المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١) وواضح (حي بن يقظان) التي أسرنا إليها منذ قليل ، وقد أقرت في بعض القصص الأوربي لما كان يسرى فيها من حساسية خفية وفكر تأملية ، ولما اجتمع فيها من روحه وضميره حتى اقترب بها من مثال الإنسان الصافي المتفتحة بصورته على أنوار الألوهية والجمال السرمدي .

ومن هذا العرض الموجز طوال مراحل تقدم فيها كل شيء - ما عدا الاقتصاد ورجال الحكم - نرى القصة تهض مشاغياً للأوضاع . ولا نجد وهي تصف ثراء القصور أي حرج في أن تتفاعل مع البهيم والرق والخلاخلة والكندية باستسلام كامل لفواجع الدهر . ولغة عادية أو بأساليب يتقبلها الجميع ، حتى أبواب الصنعة والعمال . ولما وضع الجهمياري أسماره - وكان عدد لياليها ثمانين وأربعمئة مع أنه كان يقصد أن يتم ألفاً وواحدة (٢٧) - ظلت لغته عند المستوى الأدني من النضج كمادة للمؤرخين الفن كان هو أحدهم .

وتطبيقاً على لغة كتاب (الليالي) ، وتسليماً بأن ما قدمه يروشك أن يكون في مستوى أدوات العامة القصصية - باستثناء تلميحاتهم التحوية وإن يكن بعضها لا يزال موجوداً في نسخة الكتاب الذي بأيدينا - يمكن القول إن لغة القصص يوجه عام لم يسأ بها الفن كثيراً من لدن المختصين . وربما كان أسوأ حكم على كتاب (الليالي) هو قول ابن النديم : «وقد رأيت جسامه دفعات» وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث» وقد مر بنا .

بمكيائين ، وهذا لا يجوز بأي منطق عليه الإبداع الأدبي ويمنع تعثرات التأليف الذي يستهدف المشاركة في الحياة الجمالية متعددة الجوانب .

نهل نقول اللغة ؟

نقصد هل ما صرف نقاد الأدب العربي ومؤرخيه عن القصة هو اللغة؟

دون الابتعاد عن (ألف ليلة وليلة) وانفتحاً التي تبين أن أصحابها لم يكونوا مسيطرين عليها سيطرة ابن المقفع - مثلاً - على لغة (كليلة ودمنة) ، زعم أن التناول الخارجى للقصة بمعنى تقييمها على أسس العلاقات بينها وبين المجتمع بتطبيقاته واقتصادياته ، والأفكار بتشجيراتها ، والفنون موسيقى كانت أو رصاً أو عمارة ، لم يكن يسعف على تأنيقها . لأنها كانت من ناحية مستمدة من خاطر «أدباء الواجعة» وكان من يؤلف فيها كالجهمياري - وهو من الخاصة ومؤلف كتاب الوزراء - إنما كان على سهيل التطرف ولزجاء وقته الشخصي ، فضلاً عن أنه لم يهتم بالمعنى الجمالي قنر اهتمامه بالمعنى العرفي ولا لدعا إلى ترويج أسماره النقد . ومن ناحية أخرى ، لم يرها النقد - كما رأوا الشعر - كنز النصوص المتألقة ، ومن ظفر بجملها كذلك ، كبديع الزمان في مقاماته ، فإنما لأنه جعل غرضه تعليمياً . بل لم يد قط أنه هو ولا أستاذه ابن دريد كانوا يتشدان أكثر من بيان الهيمنة على اللغة أسلوباً وإيقاعاً وصوراً ، وأحلت الحكاية عندهما هامشة !

وبهذا المستوى الأثافي المعنى أولاً وأخيراً بتوصيل المعلومة القصصية - في سياقها الثقافي شعبياً وخصوصاً - كتبت حكايات (التييجان) بلغة أشبه بلغة المؤرخين التي قلما تصف غير ما يعلم التقاليد بما هي مرتزق وليس بما هي متلوقة ، (كتاب اعتلال القلوب في أحاديث الحبة والمحبوب) جمع قصصه أبو بكر محمد بن جعفر الخراطي السامري سنة ٩٣٨/٣٢٧ ، و (كتاب الفرج

يقدم به الحياة - واقمها وما وراء واقمها - بعيد تسقيها لا بوصفها بديلاً يزيح الأصل أو يغيى عنه ، وإنما باعتبارها عملية توفر له قدرًا من الحلقى يوجر عليه ويواجه عن طريقه بالقبول ، جاعلاً نصب عينيه أن ليس هناك موضوعات تصلح للحكاية وموضوعات أخرى لا تصلح .

وهكذا استمرت (ألف ليلة وليلة) مع الأيام تحيا وتتجدد . وإذن ، وعوداً على بدء ، نسأل : إذا لم يكن الكذب ولا التدين ولا الاختلاق ولا تهالك أساليب القص مما يشل حركة الكتاب ، فما عساه يكون الدافع إلى إهمال هذا الفن تقليداً ورفض وضعه على خارطة التاريخ الأدبي ؟

الرأى عندنا - ونقبل فيه المشاحة - هو مفارقه حدّ العقلانية التي غلبت على التفكير الإسلامى . وقد وجد فى القرآن الكريم ما يحفز إليه . قال تعالى : «إنما أنزلناه قرآنًا عربيًا لعلكم تعقلون» (٢٩) ، وقال «إن فى ذلك لآيات لقوم يعقلون» (٣٠) ، كما قال «ولكم وصامكم به لعلكم تعقلون» (٣١) ، وقال أيضاً «كذلك نفضل الآيات لقوم يعقلون» (٣٢) .

وذكر للفكر الإسلامى مصطفى عبد الرزاق أن أول ما ظهر من النظر العقلى عند المسلمين الاجتهاد بالرأى ، ومنه نشأت المذاهب الفكرية وأنتع فى جنباته علم فلسفى هو علم أصول الفقه ، ونبت فى تربته التصوف أيضاً (٣٣) .

وتبوأت نظرية العقل مكانة رفيعة عند فلاسفة الإسلام منذ عناية المعتزلة - وهم بصريو المنشأ - بالعقل ، واحتمام الكندي بها فى تحصيل المعرفة ، ومن رواه الفارابى الذى يعدُّ أهم من شرحوا منطق أرسطو وصار رائداً للمذهب العقلى . وبمقتضى هذا الملعب يقترب المرء الفاعل من العقل الأول - أى الذات الإلهية - أو يعتمد عنه . وإنما يتم القرب بتسمية المعرفة التى تصفى جوهره ، ويتنص منها تورط خياله فى الترهات .

ومع ذلك ، فقد بقى الكتاب لفرط الحاجة إلى التلذذ بما فيه من تخيلات موصولة بكل ما يعجب وما يدهش له وما يضحك أو يثير الشفقة . وعبر السنوات ، تماقت عليه الإضافات وزيد فيه - حتى على طريقة جالان - واعتصرت لفته ما اعتصرتها من الشوائب دون أن تستغلق عبارتها مثلما استغفلت أحياناً فى (رسالة الغفران) . وظلت دائماً فى متناول عامة الناس ، بل سمحت لنفسها أن تقترض بعض عباراتهم ، ومن قبيل ذلك الرسالة التى بعث بها شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبى الشامات وفيها يقول :

«بعد السلام والتحية والإكرام من شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبى الشامات ، أعلم يا ولدى أنه بلغنى خبر قتل رجالك ونهب أموالك وأحمالك ، فأرسلت إليك غيرها هذه الخمسين حملاً من القماش المصرى والبلدة والكرك السمور والطشت والإبريق الذهب ، ولا تخش بأساً والمال فلأؤدك يا ولدى ، ولا يحصل لك حزن أبداً ، وإن أمك وأهل البيت طيرون بخير ، وهم يملعون عليك كثير السلام . وبلغنى يا ولدى خبر ، وهو أنهم عملوك محلاً للبت زبيدة المودبة ، وعملوا عليك مهرها خمسين ألف دينار ، فهى وإصيلة إليك صعبة الأحمال مع عبدك سليم» (٢٨) .

ولا يدخل فى ذلك النص - وهو بلهجة مصرية - أية لازمة من لوازم الكتاب الأسلوبية ، كأن يقول الراوى «ثم إن ...» و«فحو ساعة من الزمان» و«أتحكى ويتحكى فى الأمر» و«وقعت فى الأرض مغشياً عليها» أو «وقع فى ...» و«من يفسر للنعام» و«لأنهم هازم اللغات ومفرق الجماعات» .

ومن الواضح ، فى ضوء ذلك ، أن القصص أو ناسخ القصة كان يدرك تمام الإدراك أنه بالقدر الذى

داران الرومي ملك الإسكندرية ليقرأ لهما الشيخ بالرومية وغير الرومية كل ما نقش على الحيطان والنصب والقباب من حكم كانت كل حكمة تجعل الأمير موسى يبكى حتى يغشى عليه . ووجدوا حكمة منقوشة على قبر طويل هائل تقول بعد البسملة :

«...فهذه صفات الدنيا فلا تنق بها ولا تمل إليها فإنها تخون من استند إليها وعول في أموره عليها ... فأني ملكك أربعة آلاف حصان أحمر في دري ، وتزوجت ألف بنت من بنات الملوك نواهد أبكار كأنهن الأتमार ، ورزقت ألف ولد كأنهم الليوث الموابس ، وعشت من العمر ألف سنة منعم بالأسرار ، وجمعت من الأموال ما يعجز عنه ملوك الأقطار ، وكان ظني أن النعيم يدوم بلا زوال . فلم أشمر حتى نزل بنا هازم اللذات ومفرق الجماعات ومغرب الدور العمارات ، وإن سألت عن اسمي فأني كوش بن شداد بن عاد الأكبر» (٣٤) .

وبعد أن بكى الأمير موسى حتى غشى عليه طافوا بتواحي قصر كان قريبا من القبر الهائل ، إذا هم يشاهدون مائدة جلس إليها ألف ملك أحمر وألف ملك سليم المينين . وفي أحد أفتاه شاهدوا عمودا أسود اللون مربوطا به كائن غائص في الأرض إلى إبطيه ، وله جناحان عظيمان وأربع أيدٍ اللتان منها كأيدى الأدميين واللذان كأيدى السباع ، وبدا شعر هامته كذيول الخيل ، وأما عيناه فكانتا محمرتان كأنهما جمرتان ، لكن كانت له عين ثالثة تبدو كعين الفهد ويخرج منها «شر النار» . كان هذا المخلوق عفرينا من الجن ينقذ عقابها وقمعه عليه سليمان بن داود من جراء خطأ بشر منه ، وكان أن جيش له سليمان الجيوش : جيشاً من الإنس عليه أصف بن برغيا ، وجيشاً من الجن عليه النمرياط ،

والمتابع لهذه الحركة العقلية - بعد الفارابي - يجدها لم تتغير إلا في أضيق الحدود . لكن الذي يذكر هو ما أبداه العلماء المسلمون من رغبة في التوسع بالأبحاث العلمية الواقعية إلى جانب بحثهم في العقل . وفي أي الحالات ، وحتى لو لم يغيب دور الحواس في تشكيل المعرفة ، فيستظل للعقل سلطانه في الرأي العام المثقف . ولهذا كان يتردد وظل يتردد طويلا في التعامل مع القصة ، لأنها تصادر بموضوعاتها وصورها ورموزها ما يناسب العقل . حقا كان هناك مبدأ التخلو المرتبط بعملية التخيل ، إلا أن هذا المبدأ ظل مرتبطا بمفردات الواقع ارتباطا طرديا ، أو ظل قريبا من العالم الفيزيقي الذي تشترك الحواس مع العقل في تشكيل معارفه منه . أما خلط هذه المفردات في عالم غير فيزيقي وتقلص «الحقائق» فيما يصور تحت مبدأ التكوين فمفروض .

ومن ناحية أخرى يخلو التخلو القضضي عادة من الفائدة . وإن يكن لمة عبر في الليالي لا تنكر - وبعبث بالقيم الثقافية الموروثة فيما عدا الدين ، على ما نرى في كل ما يتخذ من القصص طابعا شعبيا . وليس أكثر من (الليالي) وما سمي بالسير الشعبية - وقد بدأت في الظهور بأعاجيبها في القرن الرابع الهجري - ما توجه إليه أصحاب الانهام وتنصب عليه عمليات الرفض فلا يستحق أن يسمى أدبا .

ونسوق بعض ما لم يستقم مع منطق العقل طوال عمليات توليد القصص . ومع ذلك حقق النجاح على توالي القرون برغم صعوبة تصويره الزمن بطريقة مقننة . من ذلك رحلة طالب بن سهل التي تمت في قديم الزمان وسالف العصر والأوان - بأمر الملك الخليفة عبد الملك بن مروان - لاستحضار أحد القمامم النحاسية المختومة بالرماس ونقش عليه خاتم سليمان . وقد اتحدر إلى مصر فالتقى بالأمير موسى بن نصير ، وانضم إليهما الشيخ عبد الصمد بن عبد القدوس المغربي خبير البراري والمتحدث بكثير من اللغات . وضرب ثلاثتهم في أرض

وجيشا من الوحوش والطير والهوام كانت عددهم ألف ألف وعدة مرده الشياطين ستمائة ألف ألف ١.

وتستمر الرحلة إلى أن يصل «الموكب» مدينة النحاس المرصودة وحيث يبحر الكركر على مدينة مجهولة سكانها سود يهلبهم إلى الرشد شخص يخرج من البحر فتضئ به الآفاق وينادى : يا أولاد حام بن نوح قولوا : لا إله إلا الله محمد رسول الله وأنا أبو العباس الخضر واستخرج من البحر نفسه أحد القماقم حمل إلى الملك الخليفة مع كميات هائلة من الجواهر والأموال ، وقتل فى الرحلة جراه الطمع فى مخصصات أميرة متروجة بالنهب والدر «الوزير» طالب بن سهل ، إذ أمليح برأسه بيد خفية .

ولا بأس فى هذه الإحالة ، وإذا لم تكن مستوفية فكرة اللا معقول تزيد عليها أعجوبة البساط المسحور ، والسمة الجزيرة ، والرخ الذى يزق أفراسه بالأفيال ، وجزيرة واق الواق التى تحكمها ملكة ساحرة - كانت فى الأصل حبة - سخرت فى خدمتها قبائل المردة ، وزين المواصلات التى طيرت أبواب القضاة الخمسة الذين أنصفوا امرأة راتمة الحسن كانت قد وقعت أسيرة يهودى خبيث وأفسدت حياة الراهب دانس وأربعين بطريقا أيضا ، بجانب التنجيم والسحر وعدد الكلمات التى كلم بها الله موسى ، والحبة البغل التى على ظهرها طبق كبير من الذهب تتوسطه حبة بللورية وجهها وجه إنسان ، وحيات أخرى فى حجم الجمال وطول النخل تسبح لله وتصلى على رسوله ، وبعضها يملك بحر الظلمات ، ومليكتها تعرف عشا إذا انصرف خرج منه ماء الحياة وإذا طليت به القدمان لا تبتلان عندما يمشى صاحبهما فوق العباب .

وأغرب الحكايات ما قص عن ديلة المعجوز المحتالة وابنتها زينب النصابة (٢٥) ، وعن الأميرة شر الطريق على أيام هارون الرشيد مثلما كانت حكاية أبى محمد

الكسلان الذى استملك من الكنوز والذهب ما أوتق الخليفة فى حيرة ، ولا سيما امتلاكه جوهرة نادرة أراقتها زينة زوجه لتتوسط تاجها المرصع بالثر . وقد قدمها الكسلان لها مع صندوق كان من جملة ما فيه أشجار من الذهب ، أراقتها من الزمرد والزرجد أحمر ، مع عيمة من الدياج مكللة باللؤلؤ والزرجد والياقوت . وعندما سئل عن مصدر ذلك صال وجال فى وقائع نادرة فيها قرد متتوف الشعر - هو الذى غطس فى البحر وأخرج تلك الكنوز - ومارد حملة على ظهره وطار به المسافات الطوال (٢٦) .

والملاحظ فى كل ذلك - وهو قليل من كثير - أنه يجمع بين طرفين متباعين : بين ما يختلط به الناس وملوكهم وأمرأهم الذين يحفظ التاريخ أسماعهم ، وما لا يجد إلا الطريقة السحرية الخيالية التى تجعل صورة الحياة إبداعات خارقة . وكان الفارق بين ما أراده علماء الخاصة وما رفضوه - مع أنه يعجب العامة - هو قطع مراحل الحياة الدنيا بما فيها من يؤس وترقب وخوف يبدو أكثر مما فيها من غم ونساء ولهو ، إلى المطلق غير المحدود مسافته وأماكنه التى تعبر . ولحظة قصورنا عن تصور المفردات المشغلة بروعة أسرة ، تنبئ مدى تحذى العامة لهؤلاء المتحكمين فيهم .

ومن المؤكد أنه كان هناك عدد هائل من متلقى (ألف ليلة وليلة) يمتقنون بنفاة تجارب قصاصى العامة - وهى فى كل الأحوال أمور غريبة غامضة ما عدا رمزيات حكايات الحيوان - إلا أن الغربة التى أخذت بها كانت الفيصل فى الحكم عليها بالثناثة والبرود ، ولم يكن عليها بعد ذلك إلا أن تسر - مصافية لسير الشعبية - فى الاتجاه نفسه الذى خطته لنفسها منذ البداية .

أما وقد كان التقاد القدماء عازفين عن (ألف ليلة وليلة) لمجازتها حد المعقول - ودعنا مما يخذل فيها الحياء وهو قليل - فلن يكون غلوا ولا انحرافا أن نضمها

الوضع المناسب في أدبنا الحديث . وقد سبق أن اتسع هذا الأدب كما اتسعت الآداب العالمية لقصة الخيال العلمي ، وفيها ما فيها مما تتضال أمامه موتيفات الجن والمردة والشياطين والسحر ومدن الموتى وسائر الخوارق . كذلك سبق لبعض أدباءنا المحققين أن وظفوا بعض موضوعات (الليالي) في إلهامهم الأدبي ، وكان توفيقهم لافتاً . وليست (أحلام شهر زاد) التي أصدرها طه حسين في الأربعينيات بعميدة عنا ، ولا غابت عنا فائنة بطاقتها التي جعلت طه حسين يتخلها نقطة لانطلاقه نحو العمل من أجل تأمين مصير الإنسان أمام قوى الظلم ومؤامرات الأعداء . وعمد في الخمسينيات عبد الرحمن جبير بروايته (شهر زاد ملكة) ليكتب قصة الصراع العنيف الذي يدور في كل عصر حول طرائق الحكم ، كما يقول مستعينا . في الوقت نفسه - (كليّة ودمنة) .

وهذا يعني أن خوارق (ألف ليلة وليلة) وعجائبها التي تخرّج إزاءها القدماء لم تعد كذلك عندنا . فقد صرنا في عالم احتكت وضيق المسافة بين ما هو فيزيقي وما هو ميتافيزيقي ، أو بين ما هو واقع وما هو وهم ، وذلك بفضل إنجازاته العلمية المذهلة .

على أن مجرد قبول المعجائب الخارقة - بمنطق العصر - إنما هو ردّ على أحد الاعتراضات الرئيسية التي تناولت أحقية (ألف ليلة وليلة) في تمريرها إلى ما اصطفتى من النصوص الأدبية . صحيح ليس جديراً باسم الأدب ما لا يحمل خصائص «الأدبية» وقيمها ، لكن (ألف ليلة وليلة) يتوفّر فيها غير قليل من تلك الخصائص ، فضلاً عن أنها في حدّ ذاتها وفي إطار الأنثروبولوجيا جزء مهم من تراث الأمة الفتى .

وهناك اعتراض يبدو أقل أهمية وإن يكتسب عند المتعرضين قيمة ما بحثوا عن يمكن مساءلته على «نتاج» يفترض لفهمه أن يتم القوّص إلى أعماق صاحبه . والجواب على هذا الاعتراض في لا محل ، لا

على أساس تبني نظرية القائلين بموت المؤلف - فتحن لا تقبل أن يموت - وإنما لأنه نوع من التأليف يعدّ ملكاً مشاعاً للجميع ، ومساواتهم في هذه الحال مساواة لبيئاتهم التي وجدوا فيها وبطبيعتهم التي جيلوا عليها . والجميع الذين أتجوه عرب تمتاز عقليتهم بوجه عام بأنها تخمن تأليف ما تبدع من قصص وما تعيد تأليفه مما أبدعه الآخرون . وبالرغم من كل الصعوبات التي تعترضنا في هذا المجال ، نستطيع أن نتحدث عن نشأة كتاب الليالي وعن القصد من تأليفه .

ولذا كانت إجابة بعض المحققين تقرر أن مجموعة (ألف ليلة وليلة) شفاهاً وتسميماً - لم تؤلف إلا لتلبية العامة وليس لتحفظ بعد قراءتها في إحدى المكتبات ، فإنها في شكلها التأليفي المتميز ورغم أن عصرها لم يكن «عصر» عني فيه أهلها يحفظ الآثار الأدبية» (٣٧) تقدّم المعارف والمواظ والأعجاد والتحمس للإسلام مع النية الكاملة كأي عمل قصصي جيّد .

وأصحاب الأدب الشعبي وهم يقدرون تلك الجذوى - وهي هائلة دون شك - اعتدوا حجة غياب المؤلف أو المؤلفين قدر اعتمادهم كون الكتاب منذ أيام المسعودي وابن النديم أخرج للتحوير الذي اعتسوه من دائرة اهتمامهم ، ناسين أن الإهتمام بكتاب ما لا يكون بالضرورة من أجل مؤلفه - وإن نحل الجاحظ كما رأينا بعض كتبه مشهورين تشتهر - وأن ما حوّر في (ألف ليلة وليلة) وحرف بعد ذلك في أثناء رحلتها خارج العراق حتى أصبحت كلها منحولة ، لا يمكن أن يكون سبباً في تنحيها عما يورخ له في الأدب العربي . فكيف غيرت الآثار الأولى واختلّف حول مؤلفيها وأسمائهم وقصص الحيوان عندهم - وظلت مع ذلك جزءاً من تاريخهم لا يوهنها نقص إسنادها واضطراب سياقاتها .

وأخيراً - وبعد تنحية هامشيات لا قيمة لها في عملية تناقل الكتاب ورواجه - يطالنا قول من يقول:

تلوِّحون بأدبية هذا الكتاب وهو مجموعة قصص فضلا عن نهالك صباغتها متحرك بأطر غير ثابتة وبعضها يخرج بها من حيز أحد أنواع القصص المعروفة إلى ما لا يمكن تخديده معالنه ، وكثيراً ما تؤدي به أية دراسة جادة إلى افتراض أن مؤلفه أو مؤلفيه على غير دراية بصناعة الأدب .

ويدعو أن هذا صحيح ، لكننا إذا أخذناه بقدر من التأمل ، نرى أن البحث عن الإطار أو الأطر القصصية في كتاب (ألف ليلة وليلة) ليس أهم نقد يوجه إليه دائماً . والطريف أن الأبحاث المتأخرة التي قصصت لقصصه بالتحليل والتقييم لم تتقدم بأكثر مما فعلته سهر القلماوى فيما بعد من البحوث العربية الأولى حولها ، وكنت تقول :

« لما كان من الصعب أن ندرس هذه القصص قصة قصة وهذا الدرس لا يسير بنا إلى كبير نتيجة ، فقد أترنا أن نقسمها إلى موضوعات عامة » (٣٨) .

والى هذا ذهب أستاذنا الرائد فؤاد حسين على من قبلها ، وذلك عندما قارن بعض وقائع ما قيل إنه هندي بشيئه العربي ، وقرر أن :

« بحثاً مبتكراً يعالج هذه الليالي ويساهم صاحبه في الكشف عنه وعن عناصره وأصوله في اللغة العربية ، لم يظهر بعده » (٣٩) .

ومع ذلك ، هل نستطيع الزعم أن عدم تقنين الأطر أو أن افتراض الأشكال التي تتسع لموضوعات القصص كافة لا يعطى كتاب (ألف ليلة وليلة) جواز المرور إلى عالم الأدب الرفيع ؟

لا نظن ، فإن رحلة الكتاب إلى العواصم الإسلامية ومنهنا الأخرى لم تكن لتنبأ أحداً إلى ضرورة تحديد القوالب أو الأطر . كل ما في الأمر أن الكتاب بدا في كل الأحوال وشئ الظروف قادراً على استيعاب كل

الأطر القصصية سواء كان مصدرها التاريخ أو القرآن الكريم أو الكتاب المقدس أو المجموعات الأدبية وأخبار القرون البائدة والأساطير والتوادر والحكم ، في حالة ما احتاج مؤلفه المجهول إلى سيدنا إبراهيم أو إلى الخضر أو إلى سليمان الملك النبي أو إلى النابغة الذبياني أو إلى النظام المعتزلي والجارية تودد الحسينية أو إلى الرشيد وأبي نواس وأبي محمد الكسلان . كذلك إذا احتاجت موضوعاته إلى أن يبرز فيها مع الملوك والوزراء والقضاة والحكام ، كثيراً جداً من اغتالين والشطار بجباب الصيادين والتجار ، وأصحاب الحرف والحمالين والعسكر والحشاشين وبعض المماليك والحرفيين .

ولم تسدر منه بادرة سعى لإحكام أى إطار ، أو محاولة لجعل ذلك الشكل أو ذلك مناسبا لحكاية عشق أو لمغامرة محتالي أو لمشاهدة رحلة وراء البحار السبعة أو لإزجاء موعظة بوساطة حيوان . بل كان ثمة ما يدل على أن كل ما يقبل « الحكى » عنه - حتى من ناحية الاستلهام أو التصور أو الوصف - إنما هو على درجة كبيرة من الذكاء والإلارة . ومع أننا ليس لنا من مطعم في « إيجاد » الأشكال أو القوالب المطردة للموضوعات المتقاربة ، فسوف نناقش قضية إمكان وضع صيغ فنية عامة محكومة بقوانين فنية لقصص (الليالي) . ونحن نفترض أن هذه المناقشة لا تقدم ولا تؤخر في « أدبية » الكتاب . على أن هذه أغنانا طه حسين عنها ، فقد وصف الكتاب بقوله إنه :

« كتاب من كتب الأدب يقرأ في سر وهجد فيه القارئ متاعاً للعقل والذوق جميعاً ... وإن هذه الرسالة [كتاب سهر القلماوى] خطوة واسعة في ترقية التاريخ الأدبي » .

وترك لها الحق في أن تخالف رأيه فتقول « إن هذا الأثر لم يكن مؤلفاً أدبياً وإنما هو مؤلف شعبي » (٤٠) .

ماذا يعنى كل هذا ؟

يعنى أن البحث عن الشكل الفني أو الإطار القصصى فى حكايات (الليالى) لن يكون أكثر من القول إنه - فى ضوء نظرية الأنواع الأدبية - الصياغة الشعرية الموشحة بالشعر أحياناً لحكاية حقيقية أو خيالية بالمرنى الفرنسى لما لا صلة له بالواقع ولا بالحقيقة . ولأعطائها البعد الأدبى الخاص زدنا أنها تسلينا وتعلمنا عن طريق رسم أخلاق الناس وعاداتهم وأحلامهم بمحادثات وشخصيات من زوليا اجتماعية مختلفة .

وأما البحث عن عناصر الحكبة فى أحداثها المحورى ومفاجأتها وشخصها المتداخلة وتمقدها بأحداثها الجزئية المساعدة لم حلها ، فأمر غير مألوف فى الخرافات بالمعنى الذى قصد إليه قدمائنا .

لقد قصد هؤلاء القدماء بالخرافة ما يخرفونه لطرافته وجدواه . وليست الخرافة هنا من قبيل الخرف - فهنا من خرف يخرف أى يهذى جراء فساد عقله - ولكن من قبيل الخرافة التى تستملح ويتمعج منها ، من حديث الأسمار فى الليل ، وقيل إن فاكهة الخريف اسمها خرافة وهى اسم كمصدر خرف يخرف .

وكان الحديث - أى حديث وبأية طريقة - هو مناط الخرافة ، وبذلك كذلك عند الشعوب التى خرفت بها بغير تصنيع ولا تصنع ، وما على الخرف إلا أن ينسج دائماً من حياته أموراً وتفصيلات تتصل بالواقع وبما لا ظل له من الواقع !

وفى زعمنا أنها قليلة جداً - عند الشعوب - تلك السمات التى يتفرد بها بعضهم دون بعض فى ميادين الخرافة . حقاً كانت آليات السرد عند الهند - مثلاً - هى التى صنعت (ألف ليلة وليلة) ، لكن المؤكد أن الاستطراد وتعليق حالة بحالة وتداخل حكاية بحكاية إجابة عن السؤال «كيف كان ذلك» أو السؤال «وما حكاية فلان» من هذا التقبيل لكننا فى الوقت نفسه

نرى فى القصة الإطارية - وهى الأولى ومنطلق سائر القصص - وفى غيرها ما يشبه الإجماع على خصائص بعينها منها : تدفق السرد حتى فى قفزته التى يتابع بها المؤلف مواقف الشخصيات ونزواتهم واعتماد الحوار اعتماداً يلو - حتى لو كان قصيراً - أساساً فى بنية الحكاية ، وكذلك وجود شخصية محورية حتى وإن كانت جتياً أو قرناً مسخوطاً أو تاجراً عاهد عقرتاً على قتله فى قصة لو كتبت بالإبر على آفاق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر . بالإضافة إلى الوصف المسهب لأجزاء أو لقطاعات من الحياة حسنة وقبيحة ، ومؤلفة ومختلفة ، ليمد تأسيسها على نهج جديد ، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات فى متناول اليد أو بعيدة عنها !

ومن الحديث الذى يستملح فى (الليالى) ما يتصل بأنواع المعارف ولكن عنصر المتعة يظل قائماً ، بل أحياناً تبلغ الحكاية التعليمية - ولا بأس من قبول هذا الوصف - فى تأليها مبلغ حكاية «الماشوق والمشوق» التى جرت أحداثها فى المدينة الخضراء الواقعة خلف جبال أصبهان^(١١) ، أو حكاية «الحكماء أصحاب الطاروس والبوق والفرس» التى تجرى فى مملكة مجهولة لا نعرف عنها سوى أن ملكها كان له ولد كاته القصر وثلاث بنات كأنهن البدر السافرة والرياض الزاهرة^(١٢) . ويعنى ذلك أن واضع الحكاية التعليمية كان يدرك أن قارئه واع متفتح الذهن ، أو على استعداد لتقبيل أنواع المعرفة وأسباب الشكافة بغير تبرم ولا تسخط .

و «حكاية الجارية تودد» - مثلاً - من قبيل ذلك . وكانت تعيش فى بيت شاب موسر ألف ماله ، وعندما رآته عاجزاً عن إعاشة نفسه طلبت منه أن يحملها إلى هارون الرشيد ويبيعها له بعشرة آلاف دينار . ولما رآها الرشيد أعجب بجمالها ، واستكثر ما يدفع فيها ، فطلب الشاب أن يختبر ثقافتها ليرى فيها رأيه . فطلب من

مأخوذون بما يعرض علينا من وقائع تنبثق منها وفيها شخصيات تبدو كما لو كانت بها تاريخاً أسراً للمغامرات في الحكم والحب والكيد والتضحية والشهامة والسحر والسياسة والحرب ، وذلك بمنابر خلافة أو مروعة تمدد الأساس الذي ترسم فوقه شتى صور الحياة ، ومختلف الأخلاق والمعادلات .

ومع ذلك ، أو برغم ذلك ، يصرّ أغلب الدارسين على تصنيف ما في ذلك الشريط تصنيفاً يحمل في الأقل على عزل كل ما يدل على الخوارق والسحر واللامعقول عما تضيق فيه دائرة الخيال وما يكون قد قطع شوطاً كبيراً للاقترب من الواقع والحقيقة ، وفي تصوراتنا وبالرغم من أننا نبحث دائماً مع الباحثين عن النوع الأدبي - الشرى - الذى تندخل (الليالى) تحت لوائه إلى تاريخ أدبنا العربى ، تبدو كل محاولة تقارب بعض هذه الحكايات إلى بعض قاصرة عن أن تفضى إلى التصنيف الذى فيه قيل للمثل العربى القديم «وافق شن طبقه» . فالأطباق كثيرة متنوعة ، وقليل الأشنان قطع هو ما يلحق بلفقه ، والبقية تعانى تعقيد الشكل وتداخل الموضوعات ، على نحو يصعب أخذها نقلياً بمعايير وضعت أساساً للبنى الثابتة لبثت القصة القصيرة مثلاً أو الرواية أو «الترغيلة» .

ونرانا ، والحال كذلك ، مضطرين إلى القول إنه لا جناح على الراوى الكاتب عندما راح يبتأسق مع خياله المبدع ، رابطاً بين الخرافة - حتى بمعناها العربى الذى ذهبت إليه معاجمنا - بحكاية البطولة التى يقاس عليها كما قيس على البطولة المقهورة تراجمديا^(٤٥) . نسم لا جناح عليه أيضاً إذا جمع بين الخرافات عندما تكون نويات للأساطير - فى عرف بعض الدارسين - أو بقايا أساطير تفتت . فإن من الأنثروبولوجيين من يرون أن الأسطورة والخرافة لم تكونا منفصلتين فى الأصل ، وكأنما واضح (الليالى) كان يدرك ذلك بفطرته فساوى بينهما مثلاً ساوى بين الأشكال القصصية الأخرى .

عامله على البصرة أن يصله بأعلم علماء البلد ، فبعث إليه بالنظام المعتزلى المرموق فى صحبة جماعة من الفقهاء والأطباء والنجميين والحكماء والموسيقيين والمهندسين واللغويين والمفسرين والفلاسفة ، وقد ظهرت عليهم جميعاً فى حوارها الطويل معهم ، وكان أن ظفر الشاب بمائة ألف دينار^(٤٦) .

وهكذا كانت خرافات (الليالى) - وقد سميناها أحياناً قصصاً ، وأحياناً أخرى حكايات - اتفاقاً تجاوزت حدود الخرافة بالمعنى الذى اصطلح عليه مقتنو الأنواع الأدبية ، وكذلك حدود الحكاية الشعبية ، واستحوذت على الأساطير وروحلات المجهول والأسفار إلى مدينة النحاس وجزيرة واق الواق وغيرهما ، وكثير من «فابولات» الحيوان ، ونوادير ملهلة عن مثل المعجوز شواهى ذات الدواهى وهى تذبح شركان والغلمان فيما كان الوزير ندنان يقرأ القرآن .

لكن تبقى - بعد ذلك قصص بعضها من قبيل ما نسميه علمياً بالسحر ، من حيث إنها ضرب من قصص البطولة كما نعرف . وقد تفاوتت مساحة هذه القصص فى (الليالى) بين ما يشغل عشرات الصفحات وما دون ذلك ، ولعلّ أظهر نموذج لها سيرة «الملك عمر النعمان» ولديه شركان وضوء المكان» ، والراوى يقرر أن هذا الملك كان بدمشق - قبل عهد الملك بن مروان (كلدا) - وقهر الملوك الأكاسرة والقياصرة ، وأطاع له جميع العباد ، واستحوذت جيوشه على المشرق والمغرب وما بينهما من الهند والسند والصين واليمن والحبشة والحبشة والسودان والشام وديار بكر وجزائر البحار وما فى الأرض من مشاهير الأنهار كسيحون وجيحون والنيل والفرات . ولكن هذا الجبروت لم يمنع من طمع الروم فيه فخاض معهم أقى المارك^(٤٧) .

وكأننا أمام شريط سينمائى تجوس مع مشاهدته فى عوالم نعرف بعضها ونجهل أكثرها ، ولكننا فى الحالين

شموليتها وبالقدر نفسه أن يقال عنها إنها لا تتميز -
بهذه الشمولية - بطابع أدبي متميز .

إن ما تقدمه مجموعة (ألف ليلة وليلة) من
حكايات شعبية وحكايات خرافية وأساطير وفابولات
وروايات وملاحم بطولية وسير عظماء بما يقع بينها من
اختلافات في الصياغة ، لأكبر مما ينحصر في شكل أو
شكلين أو ثلاثة . وهذا لا يعنى إطلاقاً أن يفترض على
«أدبيتها» للمعترضين ، مع ملاحظة أن دفعهم كانت
باستمرار تنقصها الحجة الدامغة ، وتكاد تكون من الأمور
التي يجادل في وجودها وهي موجودة بنحو أو بآخر .
وليس يضير النصوص الأدبية قط - حتى لدى أصحاب
ما بعد الحداثة - أن تكون متعددة الخصائص . لأن
تعددنا إن دل على شئ فعلى صدق إبداعها . والنظرة
الواقعية الكاملة المتصلة بالطبيعة التي نشأت عنها
الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية لا تعد نظرة
حديثة ، وعهد الناس بها يكاد يكون عندهم بأصول
الشعر الذي احتضنته المعابد الموهلة في القدم .

فمن لا يضع (ألف ليلة وليلة) هذا الموضوع ، ومن
يحرمها حتى أن تكون تراثاً أدبياً عربياً ، يجب أن يتلاحم
بغيره من أسباب التراث الذي يطلبه المثقفون ويرجعون
إليه ؟

واللافت أننا نقابل بالصنيع نفسه عند كبار
المشتغلين بالخرافات في العالم ، ومن هؤلاء الأخوان
الألمانيان جريم في مجموعتهما حيث جمعا فيها إلى
جانب الخرافات «بعض الأساطير والفابولات وبعض
الألغاز والحكايات الشعبية»^(٤٦) ، كأنهما مثل ما كان
مؤلف (البالي) يرى أن قراءه أو سامعيه أكثر إقبالاً على
ما يفارق ما حدث في الواقع الذي تهتم به - عادة -
الحكايات الشعبية ، إلى بنى مركبة من وقائع لا تؤخذ
مأخذ الحقيقة كما هي في الواقع المعيش ، حتى لكأنما
سرد الغرائب والخرافات - دون تضييق كامل لمفردات
ذلك الواقع - هو الملول على بناء القصة شعبية كانت أو
خرافية طالما أُنقِصَ ربط العلاقة بين شخصياتها ، حتى
وإن يكن هذا الربط غير حسي أو كان تأسفياً . وإذا
فإنظار الجاهز غير موجود نظرياً ، والهدف في كل
الأحوال لئلا أو ترجعها تعليمياً مغالاً فيه أو مقتصد ،
وفي كل بنال قفراً واحداً من العناية .

والملاحظ أن تلك المحاولات التقييمية تقبل أحكاماً
أخرى غير ما قدمناه ، ويصدر عنها المهتمون بفن
القصاص . وهؤلاء - فيما نعرف - يلبثون على التنويه
بأن كل حكايات (البالي) لم تكن لتهمل مزاج مؤلفها
أو مؤلفيها ومعتقداتهم وعاداتهم ، ولا سيما المصرية التي
بلغ من تأثيرها أن غزت مفرداتها العامة معظم حكاياتها
الهندي منها والفارسي^(٤٧) ، لكنها لا تقبل أن تحرم

الهوامش

- (١) مثلاً يقول الراوي في النسخة المطبوعة بولاق «حدث بغداد زمن المنصور أي قبل عام ٧٦٢ للهجرة ، وأما النسبة التي بطيعة برهسلر Breslau فتقول في زمن المنصور أي بين عامي ٦٢٢ بعد وفاة أبيه و ٦٤٠ حيث مات هو ، وفي حكاية «مزين بغداد» بطيعة أصبح يقول الشاب الذي كان للزمن سبب كسر رجله في بغداد «لقد مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ثلاث وستين وسبعمائة» . ويتفق ذلك مع ما أورثته طيعة برهسلر في حين جعلته طيعة بولاق ١٨ صفر سنة ٦٥٣ (راجع أيضاً محمود طرشونة في كتابه مدخل إلى الأدب للقرن توتس ١٩٨٦ ص ٩١ .
- (٢) الفهرست ، ط . التجارية سنة ١٣٤٨ هـ ، ص ٤٢٢ .
- (٣) رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام حارون ، ط . الخايطي بمصر سنة ١٩٦٤ ، ١ : ٣٥٠ ، ٣٥١ .
- (٤) كليله ودمعة ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٠ (الطبعة) ص ٣٥ .
- (٥) حتى في أيامه لم ترجم لغربه ميكيل أستاذ العربية وألقاها بالكولري دي فرانس حالي قصة غريب وعجيب من البالي . انظر تاريخ الدراسات العربية في فرنسا ، محمود التتلند ، ط . عالم للترجمة ، الكويت سنة ١٩٩٢ (رقم ١٦٧) ص ٢٧٥ .

- (٦) ألف ليلة وليلة ، ط . طر المنوف بمصر ، سنة ١٩٥٩ م ، ٦ ، والمروفي أن المستشرق الألفي ليمان قد حلا حلو جلال وأنباف مجموعة حكايات منها حكاية على بابا وحكاية علام الدين .
- (٧) الفهرست ص ٤٧٣ .
- (٨) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ط . الهيئة المصرية سنة ١٣٤٦ ، ١ : ٢٨٦ وتوجد حكاية شمس مع الملك جليهد في الجلد الرابع من ألف ليلة وليلة تحت عنوان حكاية وردخان بن الملك جليهد ، وكان شمس أكبر وزراء هذا الملك الهندي مع أن عمره لم يجاوز الثنية والعشرين ، شهر بالقصاحة والبلاغة وأسرل السياسة (من الليلة ٨٨٩ إلى الليلة ٩٧٧ وفيها نظرة من قصص الحيوانات) .
- (٩) يفتد السندباد البحري (١ : ٢٨٦) وهو غير السندباد الحكيم الذي قال إنه كان في عهد الملك كورس ، وكان حكيما مستطبا يدعى سندباد وقد اذعن له كتاب الوزراء السبعة والعلم ، وهو الكتاب المترجم بالسندباد ، وعمل في عزلة هذا الملك الكتاب الأعظم في معرفة الملل والأدواء والملاجات ، راجع السابق ١ : ٤٩٠ .
- (١٠) انصعدت هذه الطعنة على طيبة حنيفة بكلكتا عام ١٨٣٢ ، وهذه الطعنة الهنوية انصعدت على نسخة مصرية نقلها إلى الهند المجرى ماکان Macan .
- (١١) تراجم كثيرة خلقت الشعر من مواضعه ، ربما لسماعته أو لركائته وربما لصعوبة ترجمة هذا الفن بوجه عام . والمروفي أن ليمان للمستشرق الألفي . وقد درس لنا هذا اللغة بجامعة القاهرة - كان أحرم زملائي حنيفة ترجمة شعر الليالي ، وكان بعضه متوقفا من التراث .
- (١٢) قرائات الإسلام ، بترجمة حسين مؤنس وإحسان الممد ، عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٨ (الثانية) ٢ : ٣٠ ، ٣١ .
- (١٣) فريديش فون دولانين ، الحكاية الخرافية بترجمة نيلة إبراهيم ، ط . طر نهضة مصر سنة ١٩٦٥ (مجموعة الألف كتاب) ص ١٩٩ .
- (١٤) قرائات الإسلامية ١ : ٣٦٣ .
- (١٥) انظر حتى بن يظفان للاروق سعد ، ط . بيروت سنة ١٩٧٨ (الثانية) ص ١٩ ، ٢٥ ، ٨٩ .
- (١٦) أبو طالب المكي ، قوت القلوب في تعامله الخروب ، ط . لمصرية سنة ١٩٣٧ ، ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ .
- (١٧) ناسخ ٢ : ٢١٠ .
- (١٨) طبعا في مجلد واحد وبمجرد أن قد كن سنة ١٣٤٧ للهجرة تحت عنوان كتاب التهجيات وقد عمر وهب حتى مات سنة ٧٣٢/١١٤ ، وأما عهد تلكت وفاته سنة ٦٧ في خلافة عبد الملك بن مروان .
- (١٩) البيان والبيان ، بتحقيق حسن السنوسي ، ط . المطبعة بمصر سنة ١٩٤٧ (الثالثة) ١ : ٣٤٧ .
- (٢٠) انظر التتالي في بيضة الدهر ٣ : ١٧٨ .
- (٢١) ابن الحرزي في كتابه تليس ليس أو فقد العلماء ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .
- (٢٢) السيوطي ، تاريخ الخلفاء بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط . المطبعة بمصر سنة ١٢٨٩ / ١٩٦٩ ، ص ٣٧٠ .
- (٢٣) السيوطي ، اللاكي المصنوعة في الأحاديث الموضوعة ، ط . المطبعة ٢ : ٢٦٣ .
- (٢٤) هو لغتي الصباح ، أثار إلى هذا الكتاب في مقدمة كتاب لابن الحرزي عنوانه كتاب القصص والمذكرين سندره إليه ، أما كتاب العلم لمن تحقيق الشيخ ناصر الألباني ، ص ٨١ .
- (٢٥) كتاب القصص والمذكرين بتحقيق لغتي الصباح ، ط . بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ .
- (٢٦) منهاج البلاغ وسراج الأدياء ، بتحقيق محمد الحبيب ابن الخرجة ، ط . تونس سنة ١٩٦٦ ، ص ٧٨ و ٧٩ .
- (٢٧) الفهرست ، ص ٤٧٣ .
- (٢٨) ألف ليلة وليلة ، ط . صبيح (دون) ٢ : ١٦٠ (الليلة ٢٩٦) والمروفة نسبة إلى كة العرد وكانت زينة تعرف عليه .
- (٢٩) سورة يوسف ٢ .
- (٣٠) سورة الرعد ٤ .
- (٣١) سورة الأنعام ٥١ .
- (٣٢) سورة الروم ٢٨ .
- (٣٣) هبة لتاريخ الفلسفة الإسلامية ، ط . القاهرة سنة ١٩٥٩ (الثانية) ص ١٢٣ .
- (٣٤) ألف ليلة وليلة ٣ : ١٢٦ تبدأ الحكاية في الليلة ٢٥٥ بعنوان حكاية في شأن الجن والشياطين المسجونين في المقامات .
- (٣٥) حكاياتها ما وضعه المصريون ، وبدأ في الليلة ٦٣٦ وبلغتها تضع في الليلة ٦٧٧ ، ٣ : ٢١٢ وما بعدها .
- (٣٦) بدأت هذه الحكاية في الليلة ٣٣٥ وانتهت في الليلة ٣٤٥ ، ٢ : ٢٠٦ - ٢١٦ .
- (٣٧) سهر قتلماوى ، ألف ليلة وليلة ص ١٢ .
- (٣٨) السابق ص ١٢٠ .
- (٣٩) قصصنا الشعبي ، ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٤٧ ، ص ١٥٦ .
- (٤٠) مقدمة ألف ليلة وليلة لسهر قتلماوى ، ص - ح - ط ، ٤ .
- (٤١) الليلة ١٢٩ وما بعدها .
- (٤٢) الليلة ٣٧٨ وما بعدها .

- (٤٣) الليلة ٤٢٤ وما بعدها .
 (٤٤) الليلة ٦٠ وما بعدها .
 (٤٥) نقصد هنا أن البطولة في الدرامات التقليدية كانت مرتبطة بنموذج كوكبي من Archetype محكوم عليه دائما بأن يقهر ، في حين أن بطل الليالي لا يخضع لهذا النموذج .
 (٤٦) فيلهلم فون ديولان في الحكاية الخرافية مجموعة الألف كتاب رقم ٥٦١ ، القاهرة سنة ١٩٦٥ ، ص ١٢٠ ، ١٢٤ .
 (٤٧) يرى أحمد رشدي صالح أن الشكل الأخير لصورة الليالي تم في مصر دون سواها ، وأن الإضافات للمسرة خاصة وأبرزها قصص الشجار والختار يتبعى ألا تعمل كمحمل للنهر والتسلية ، بل هي تأكيد للشخصية المصرية وللمعبرة الشعبية راجع فنون الأدب الشعبي ، ط . دار الفكر سنة ١٩٥٦ ، ٢ : ٥٢ .



مدخل إلى ألف ليلة وليلة

ديفيد بينولت *

أ- نظرة عن تاريخ ألف ليلة

يزعم إسحق بن النديم الكاتب الموسوعي العنبري في كتابه (الفهرست) في القرن العاشر، أن أول جامعي الحكايات - التي كرس لها كتباً حفظتها المكتبات، والتي كُتِبَ بعضها على ألسنة الحيوانات - كانوا من الفرس الأوائل. ونبينا ابن النديم بهذا خلال تناوله هذا النوع الأدبي الخاص بالأسفار والخرافات. وقد لاحظ أن ملوك إيران الساسانيين (الذين حكموا في الفترة ما بين القرنين الثالث والسابع الميلاديين) كانوا ولعين بهذه الحكايات. وقد أسفرت معالجة ابن النديم للموضوع عن

أن العرب نقلت هذا النوع إلى اللغة العربية «وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه»^(١).

ويبدو أن الاهتمام العربي بالقص الشعبي الفارسي قد بدأ منذ عهد مبكر للغاية، حتى إنه من الممكن تبين ذلك في القرن السابع في مكة في أثناء حياة الرسول. والإشارة إلى ذلك في قوله تعالى في سورة لقمان، آية (٦، ٧): «ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله يغدير علم ويتفلسفها هزوا أولئك لهم عذاب مهين»^(٢)، وإذا تلى عليه آياتنا ولي مستكبرا كأن لم يسمعهما كان في أعنقه وقرا فيشره بعذاب أليم»^(٣).

ويعاق محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) في سياق شرحه الآية السابقة بأن لهو الحديث كأحاديث السمر التي تحكي الخرافات والأخبار التي تعبر من الصحة، وحكايات الجن، والملاح، والحديث المسهب

* ديفيد بينولت David Pinsult. وهذا المقال ضل من كتاب: Story-Telling Techniques in The Arabian Nights, E. J. Brill. Leiden 1992.

ترجمة: حسنة عبد السميع، مدرس بكلية الآداب، قسم اللغة العربية - جامعة عين شمس.

تصرف إلى قصص من (ألف ليلة) وإلى قصص مشابهة تنسب لنوع الخرافات والأسفار^(٤٢).

وفي القرن العشرين نالت (ألف ليلة) نصيباً من الاعتقاد اللبني على أسس أخلاقية؛ فقد وجهت إليها إنصلاح عمر الأدبي - في تقييم شامل صدر عام ١٩٧٤م في دمشق بعنوان (نظرة في أدبنا الشعبي) - نقلاً لادعائها أنها تتجاوز كل الحدود في بعض قصصها في تصوير الخلو والفسق والانحلال^(٤٣). وفي زمن لاحق من مايو ١٩٨٥، أصدرت إحدى المحاكم المصرية أمراً بمصادرة نسخ حادثة من طبعة «غير مهلقة» من (ألف ليلة). وبناء على رواية إحدى الصحف، فإن العميد على القشيري رئيس شعبة الآداب بوزارة الداخلية التي تابعت الدعوى قد أعبر الصحفيين قبل يوم النطق بالحكم، أن طبعة الكتاب الجدلثة الصادرة في بيروت تشكل خطراً يهدد قيم الشباب المصري^(٤٤). ولشهور عدة احتل الخلاف الأخلاقي الذي أحاط (ألف ليلة) عناوين صحف القاهرة وحصد للموضوع الأساسي لكاريكاتوريات المخرين. ولقد حذر صبرى العسكري محامى اتحاد الكتاب للمصري، في محاولته الدفاع عن الكتاب، من مصادرة طبعة (ألف ليلة) خشية أن يحول هذا دون نشر الكثير من أعمال التراث العربى الأخرى في المستقبل^(٤٥). وقد نشرت سلوى العنانى مقالا مطولا في جريدة «الأهرام» المصرية، تؤكد فيه قيمة (ألف ليلة) بعامه، بوصفها واحدة من أعظم أعمال الأدب العالمى، وتنتهى إلى أننا يجب أن نتخذ موقفاً ثقافياً وحضارياً واحداً في وجه من يطلعون النار على تراثنا^(٤٦).

ورد الكتاب الصحفى أحمد بهجت في ركنه اليومى على مقال سلوى العنانى بسلسلة من المقالات يهاجم فيها بضراوة وجهة نظرها. وتستند انتقادات أحمد بهجت إلى أن مثل هذا رأى الذى ارتكبه سلوى العنانى يبنى تلماعاً على الاعتقاد بأن التراث الثقافى عامة - بما

بعامه. والأشعار الشعبية غير اللائقة، والغناء كذلك، والمعرفة الشخصية بالموسقيين. وقد قيل إن ذلك الحديث فيما يبدو يخص النظر بين الحارث التاجر العربى الذى اعتاد السفر لبلاد الفرس. وقد كان بإمكانه شراء الكتب الفارسية ثم رواية حكاياتها لأفراد من قبيلة قريش. وكان يقول:

وإن كان محمد يحتلكم بحديث عاد وشمود
فأنا أحللكم بأحاديث رستم وبهرام
والأكاسرة وملوك الحيرة. فيستلحون حديثه
ويتركون استماع القرآن^(٤٧).

أما السؤال الأخلاقى عن لهُو الحديث - إن كان يضل عن سبيل الله - فى الآية الكريمة وفى شرح الزمخشري، فقد صار موضع الاهتمام فى مرحلة لاحقة من التاريخ الإسلامى. وقد انعكست العناية به على «الصولى» معلم محمد بن الخليفة العباسى «المقتدر» فى فترة من تاريخ بغداد تقدر بحوالى عام ٩٣٢م. فلئن يوم كان الصولى يعلم الأمير الصغير الأدب العربى، فدخلت عليهما مجموعة من الخدم، أوفلنهم جدة محمد، فجمعوا كتب الدروس وذهبوا. أجفل الأستاذ كما أجفل تلميذه، لكن الصولى شرح لخدم أنه من المحتمل أن تكون تلك طريقة الأسرة الحاكمة فى معالجة مايقراً محمد للتأكد من أنه يهذب تهليها رغباً. وعندما عاد الخدم بالكتب بعد بضع ساعات صاح فيهم الأمير: أبلغوا من أرسلكم أنكم رأيتم تلك الكتب فوجدتموها كتب التراث والقضاء والشعر واللغة والتاريخ، وأعمال المفكرين، والكتب التى تبحث عن مشيئة الله فى اعتناء المرء لكماله وصلاح حاله. وهى ليست مثل الكتب التى تمكفون عليها مثل غرائب البحر، وقصة السندباد، والقط والغار^(٤٨).

وتبته نايبا أبوت Nabih Abbott فى تحليلها هذا المخبر إلى أن تلك العناوين التى ذكرها الأمير محمد

تحرص دائما على أن تترك نهايتها عند الفجر مفتوحة، فيؤجل الملك إعدامها^(١١).

ويذكر المسعودي مؤرخ القرن العاشر الميلادي كذلك ذلك المؤلف^(١٢). وقد لاحظ أنه بالرغم من أن العنوان الفارسي يعنى «ألف خرافة»، فقد عرفت المجموعة شعبيا في الترجمة العربية باسم (ألف ليلة)، وتشير أدبوت إلى منطلق ذلك العنوان الشعبي الذى يبرز من توقيت الليل، باعتباره موضع الفعل فى مجموعة القصص. وقد عدت الأسرار تقليدا من التقاليد الأدبية التى عرفتتها حكايات التلمية بين العرب. وتسجل أن أقدم النصوص المرمية للتبعية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة) هى قصاصات من مخطوطة من القرن التاسع، من المحتمل أن تكون سوربة الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حديث ألف ليلة). وقد اتسع هذا العنوان إلى (ألف ليلة وليلة) فى تاريخ غير معروف. ولقد ذاعت فى مصر الفاطمية فى القرن الثانى عشر مجموعة قصصية بعنوان (ألف ليلة وليلة)^(١٣).

لكن، لو كان المؤلفون العرب فى العصر الوسيط قد قبلوا مجموعة القصص الفارسية بوصفها المصدر المباشر لـ (ألف ليلة)، فعلينا كذلك أن ننتبه إلى أن ثقافات عدة أخرى قد أسهمت فى صياغة النصوص العربية المعروفة لنا الآن باسم (ألف ليلة وليلة). لقد أحصى «إنو ليتزمان» Enno Littmann - فى بحثه عن أصول الحكايات التى تؤلف تلك المجموعة - قائمة متنوعة الطبقات والأطوار التاريخية التى تبرهن عليها (ألف ليلة)، منها: الهندية والفارسية والبيدانية والقاهرية؛ وكل طور يتسق ومختزن من القصص ينعكس عليه تأثير اجتماعى وجغرافى ومحلّى فى فترة تاريخية بعينها؛ فالطور الهندى تمثله مجموعة من قصص الحيوان التى تعكس تأثيرا من الخرافات السنسكريتية القديمة، والطور الفارسى يمثّل جزئيا فى إطار قصة شهرزاد والملك شهریار التى تعكس فى ذاتها نمودجا هنديا أقدم،

فى ذلك (ألف ليلة) - له قداسة لاستهلاك حرمتها ولا تمس، بينما لا يمتنع تلك المكانة حقيقة سوى القرآن.

ويرى أحمد بهجت فى نقاشه أن من واجب كل عصر أن يهذب التراث الذى قد يضر بالجيل الجديد^(١٤). ويؤكد أن رؤساء التحرير السابقين، ومن بينهم رشدى صالح «عميد الأدب الشعبى»، قد تولوا بأنفسهم مراقبة طبعاتهم (ألف ليلة). ويواصل أحمد بهجت كلامه منبها إلى أن لمة خلافا بين الجنس كما نعرفه فى الحياة والرموز الفنية له، فالتصوير الفنى ليس مباشرا ولا يمكن أن يكون مباشرا بحال. وما يبدو فى تلك الطبعة من (ألف ليلة) ليس تصويراً فنيا للجنس، بل يتألف بالأحرى من صور تمس الأخلاق مساً بالغ الضرر. وقد حظرت الأجيال السابقة مثل تلك الأشياء فى الطبقات الماضية^(١٥).

أعتقد، فى الحقيقة، أن التقوى والورع والزهادة لا تتفق على الإطلاق مع اللهو الفاحش بوصفه موضوعا للقص فى حكايات (ألف ليلة) من مثل «مدينة النحاس»... التى تعد نمودجا جيلا لذلك النوع. وإذا عدنا الآن إلى (فهرست) ابن النديم فى القرن الماشر وجدناه يصف مجموعة من القصص الإيرانية المبكرة التى ذكرها بعنوان فارسى هو «هزار آستان» ترجمه إلى (ألف خرافة). ويعنى هذا العنوان فى شرح ابن النديم الأصل السردى الذى يعد إطارا خارجيا لمجموعة كاملة من القصص، حيث كان أحد الملوك متعطشا للدم، فاعتاد أن يتزوج النساء واحدة تلو الأخرى، ثم يقتل كل واحدة منهن بعد قضاء ليلة معها. ولكن هذا الملك - كما يروى ابن النديم بإيجاز - تزوج بعد ذلك حظية ذات ذكاء وحصافة، تجرى فى عروقتها دماء ملكية يدعوها (الفهرست) «شهرزادة»، ويحكى قصتها مع زوجها الملك الذى كانت تروى له قصة كل مساء لمدة «ألف ليلة

«الكثير»، ومن لم يجد هؤلاء المؤلفون الأوائل ما يلزمهم بالمعنى الحرفي الذي يدل عليه عنوان المجموعة. بينما يلاحظ ليتمان أن هذا العدد قد بدأ يؤخذ بمعناه الحرفي مع قدوم القرن السابع عشر والثامن عشر، وصار من الضروري إضافة عدد كبير من القصص لاستكمال العدد ١٠٠١ (١٦).

ومهما كان الدافع الحقيقي لإجراء هذه التنقيحات للتأخرة، فالحقيقة أن عدداً غير قليل من مخطوطات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر يدل على صلتها الوثيقة بنص لـ (ألف ليلة) معروف من القرن الرابع عشر، وهناك نسخة منه بالمكتبة الوطنية الفرنسية Bibliothèque Nationale تحت رقم ٣٦٠٩ - ٣٦١١، ولسوف نشر إليه من الآن فصاعداً بالرمز G. وقد نسب هذا النص ذات مرة للباحث الفرنسي أنطوان جالان An-toine Galland الذي اتخذ أساساً لأول ترجمة أوروبية لـ (ألف ليلة des mille et une nuits) الصادرة عام ١٧٠٤م. لقد مثلت مخطوطات جالان العربية الأساس لطبعة محسن مهدي الصادرة بليدن Leiden عام ١٩٨٤، حيث إن G ذات أصل سوري، وهي إلى حد بعيد أقدم مخطوطة متبقية ذات حجم معين لـ (ألف ليلة)، فالشارات للمتسمية للقرن التاسع الميلادي التي اختبرتها أبوت تتألف من صفحة عنوان ونص من ستة عشر سطراً وحسب. وبالرغم من هذا فـ G لا تشمل على ١٠٠١ ليلة، ولا تمتد لأكثر من ٢٨٢ ليلة (١٧).

لقد اقتنع زويتنبرج بأن نص G من القرن الرابع عشر يمثل النواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) التي اعتمد عليها الكتاب المتأخرون في تصنيف مجموعات أكثر مستمدة من (ألف ليلة). ويتشهد زويتنبرج بمثل من BN1491A وهي مخطوطة تشتمل على ثمانمائة وسبعين ليلة دونت في النصف الثاني من القرن السابع عشر، جلبها إلى فرنسا من مصر في بدايات القرن الثامن عشر الفصّل الفرنسي الجنرال بنوا دي ميه Benoit de

ويتمثل الطور البغدادي في قصص الخلفاء العباسيين، والطور القاهري في قصص معروف الإسكافي. لكن تلك القائمة لا تستغرق أصول قصص (ألف ليلة) المتنوعة كلها. فقصص من مثل «إرم ذات العماد» مستمدة من أساطير جاهلية قديمة في الجزيرة العربية. وتبين «بلوقيا» Buluqiya عن استمرار موتيفات من ملحمة الهلال الخصيب (جلجامش). ولغة سمات مشتركة بين قصة «السندباد البحري» (وأوديسة) هوميروس، بالرغم من ضرورة أن نلفظ إلى إمكان تأثر النصين الإغريقي والعربي كليهما بمصدر واحد أقدم (١٨).

يجب أن تذكرنا الإشارة السابقة - إلى الطور التراكمي كذلك، لأرسدة القصص - بأن (ألف ليلة) لم تكن خلال العصر الوسيط وأوائل العصور الحديثة مجموعة جامدة محددة ساكنة، بل ظلت تنمو حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. لقد كان هـ. زويتنبرج H. Zotenberg من أول الرواد الذين تعقبوا تاريخ (ألف ليلة)، وذلك في كتابه «تاريخ علاء الدين (Histoire De Alâ al D'in)»، حيث طور نظرية تملل تطور مجموعات متباينة من القصص، بما في ذلك (ألف ليلة). وقد بدأ بالإشارة إلى أن عدداً كبيراً من مخطوطات (ألف ليلة) في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر قد تألفت من نواة أصلية أو خلفية أولية لقصص (ألف ليلة) تشتمل دائماً على أقل من ثلاثمائة ليلة، أضاف إليها كل واحد من المؤلفين قصصاً استميرت من مجموعات قصصية أخرى مستقلة. وبالإضافة لنواة القصص الأصلية؛ يرى زويتنبرج أن هؤلاء المؤلفين المتأخرين فيما يبدو كانت تدفعهم الرغبة في جمع العدد الحقيقي من الليالي في مجموعة تتلاءم مع العدد الحرفي الذي عينه العنوان بـ (ألف ليلة وليلة) (١٩). ثم طور ليتمان نظرية زويتنبرج بملاحظته أنه في الفترة العباسية (أي من القرن الثامن وحتى القرن الثالث عشر الميلادي) كان العدد ١٠٠١ يعني ببساطة

زوتينبرج - على دراسة تطور ما تشتمل عليه (ألف ليلة وليلة) من قصص، تكمل تأملات زوتينبرج بإثبات أن مخطوطة G تمثل أوج تطور (ألف ليلة) من فترة الساسانيين حتى العصور الملوكية. لقد أدت (ألف قصة) الفارسية إلى ما يشبه الترجمة العربية في القرن الثامن، وقد ألحقت بتلك الترجمة التي صيغت واتسعت خلال الفترة العباسية قصص من أصل عربي محلي، بحيث تعد النسخة G في القرن الرابع عشر سليفة ذلك المزيج العربي الفارسي. وقد شكل هذا المنقود من القصص التي احتوتها G بدوره نقطة الانطلاق لمجموعات تالية مثل BN1491A و BN356 كما قد وصفناها سابقاً. ولهذا، فإن G تمثل النواة الأصلية الأولى للقصص التي افترض زوتينبرج أنها المخزون الشعبي من الحكايات على عكس المخطوطات الموسعة من القرن السابع عشر والثامن عشر^(١٩).

لقد نوهت فيما سبق بأن ناسخ تلك المرحلة المتأخرة قد حاولوا استكمال (ألف ليلة) حتى تستغرق ١٠٠١ ليلة، واستقوا مادتهم من مصادر متنوعة للوفاء بهذا الغرض. وتلك النصوص الموسعة المختلفة (إلا في نواتها) مستقاة من أسرة المخطوطات التي تمثلها G - من مخطوطة لخطوط، ولا تلتصم داخل أي ترتيب معين يمكن أن يمثل نظاماً ثابتاً من الحكايات، حتى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.

وفي هذا الوقت أصبحت مجموعة من النارسين العرب بالقاهرة تحت إشراف شيخ مجهول الاسم رواية جديدة لـ (ألف ليلة) كما فعلت BN1491A و BN356. وقد حلت هذه المخطوطة حذو G في سلاسل قصصها الأساسية، برغم أنها قد اشتملت على قصص إضافية على عكس سابقتها لتتصور ما يكمل ١٠٠١ ليلة. وقد سمى زوتينبرج تلك المجموعة القاهرية المتأخرة من القرن الثامن عشر (التصنيف للمصري الحديث) Zotenberg

Maillet. ويصنف زوتينبرج الحكايات بها متاحاً كل واحدة عنوانها، بالإضافة لاسم الليلة التي تخص كل حكاية. والمقارنة بين هذه المخطوطة ومخطوطة جالان العربية تبين عن أن الجزء الأول من المخطوطة 1491A يشتمل بالفعل على كل عناوين القصص الموجودة بـ G بل يرتبط بالتسلسل ذاته. وبعد نسخ تلك السلسلة من القصص التي تحمل العنوان نفسه في G أضاف مؤلف المخطوط 1491A قصصاً متنوعة تحتوي اقتباسات مطولة من سلاسل القصص المستقلة الأخرى، كالمغامرات المجموعة تحت اسم «عمر النعمان» التي تعيد تسجيل الحملات العسكرية ضد الفرنجة الصليبيين، و (كليلة ودمنة) لابن المقفع، وهي مجموعة من قصص الحيوان الخرافية من القرن الثامن استلهمت من مصادر بهلوية ساسانية. ثم صنف زوتينبرج بعد ذلك محتويات نص (ألف ليلة) التركي من القرن السابع عشر للوجود بالمكتبة الفرنسية تحت تصنيف BN356 الذي يبدأ على النحر نفسه بنسخ العناوين التي تشتمل عليها النسخة G. وإذن، فعناوين المخطوطة BN356 قد صيغت على غرار النسخة G بالإضافة إلى مزيج من القصص على غرار النسخة 1491A التي تحتوي سلاسل قصص مستقلة. وبعض تلك القصص في القسم الثاني من 13N356 موجود بهذا الشكل في 1491A، من مثل «عمر النعمان»، لكن بعض القصص الأخرى بعد اقتباسات من مصادر مختلفة مستقلة تماماً، مثل قصة السندباد البحري.

وقد وجد زوتينبرج في ذلك دليلاً على أنه يقدمون القرن السابع عشر كان هناك ميل لدى المؤلفين للإضافة للنواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) من سلاسل مستقلة، لكن تنوعت في القرن السابع تلك القصص التكميلية من مجموعة لأخرى. وبهذا لم يعد ثمة نص محدد لـ (ألف ليلة وليلة)^(١٨).

وفي بحثه، ركز داناكان بلاك -كدونالد Duncan Black MacDonald اهتمامه - شأنه في ذلك شأن

الأصلى من الطبعات المتأخرة. وسوف يساعدنا هذا التمييز كثيرا في توجيه السؤال عن مدى اتصال القصص التكميلية المتأخرة موضوعيا بالمرمى البعيد لإطار شهرزاد الأوسع، الذى يحيط تماما بـ (ألف ليلة).

يمكننا أن نبدأ توجيه ذلك السؤال باستقصاء الليالى ٢٨٢ التى تؤلف المخطوطة G. فسلوك الملك شهریار فى أبعد غاياته مولود بخديعة وزوجه وغياتتها، وقد دفع هذا بالملك إلى قتل الزوجة تلو الأخرى. وقد حاولت شهر زاد أن تجنب هذا بتقديم القصص فداءً لحياتها. ومن المفيد أن نأخذ هذا فى الاعتبار حين نلقى نظرة على القصص الأخرى. إن غالبية سلاسل القصص المتضمنة ومن بينها التاجر والجنى، والصيد والجنى، والجمال، والتفاحات الثلاث، والأحذب، تبرز كلها بجلاء ذلك التهديد بالenf واستغلال الحكايات لتجنبه أو لتأجيله. وعلاوة على ذلك فبعض القصص التى تنطوى عليها سلاسل الحكايات المذكورة سابقا تبرز موضوعات قد نفهم بوصفها استكمالا للفعل الذى يرمى إليه إطار حكاية شهرزاد. وهذا ما اعتقدته فى قصة «الزوج واليهبغاء» التى تشتمل عليها سلسلة الصيد؛ فالزوج يقتل محبوبته فى نزوة عارضة، ثم يستشعر الندم العميق بعد ذلك.

تكشف حكاية «الأمير المسحور» عن أن قصص مؤلفي (ألف ليلة) من وراء تلك الحكايات أن تكون تفسيرات لإطار حكاية شهرزاد الأوسع؛ فالعنف الزوجى الذى نجده فى حكاية «الأمير المسحور» ينقطع عذاب شهریار ومشاعر آله وأسائه على مايعانيه البطل فى النص (٢٢).

وبالرغم من الروابط الموضوعية الوثيقة التى توحد بين الكثير من حكايات G وإطار شهرزاد، فليس من الضروري أن نضع تلك الحكايات فى موضع يجعلها تبدو كما لو كانت قد كتبت خصيصاً لـ (ألف ليلة).

Egyptain Recension. ومنذ تلك الفترة وهذا النص يدعى بـ ZER. ومن تلك المراجعة المتأخرة فى القرن الثامن عشر، أحصى زويتنبرج اثنتى عشرة مخطوطة فى المكتبات الأوربية مستمدة مباشرة منها. وقد لاحظ كذلك أن تلك المراجعة نفسها تعد الأساس لأشهر الطبعات العربية لـ (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر؛ أعنى طبعة بولاق التى سوف نرمز لها من الآن فصاعداً بـ B وطبعة مانتاجين Mac Naghten التى نرمز إليها بـ MN أو Calcutta II. لقد كان أول صدور لـ B فى القاهرة عام ١٨٣٥م بينما صدرت MN فى كلكتا فى الفترة ما بين عامى ١٨٣٩م و ١٨٤٢م، ذلك أنها كانت تستند إلى ZER أكثر مما كانت تعتمد على G وحدها. وتتضمن طبعات B و MN الكثير من القصص غير الموجودة فى طبعة مهدى بليدن ولا فى مخطوطة القرن الرابع عشر المستمدة منها. ولما كانت B و MN فيما بينهما قد استلهمتا من أغلب ترجمات (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ولما كانت B هى النص الأكثر شيوعا والمطبوع مرارا فى الإصدارات العربية الحديثة، فإن الرواية التى درستها ZER لـ (الليالى) أكثرها قربا للجمهور الحديث (٢٠).

لقد أدت دراسة محسن مهدى إلى فهم أكثر تدقيقا لتاريخ (ألف ليلة). فهو يثبت وجود فرعين رئيسين أو أسرتين رئيسيتين لمخطوطات (ألف ليلة) إحداهما سورية والأخرى مصرية. وتتسمى مخطوطة القرن الرابع G للفرع السوري. بينما تعد المخطوطة ZER فى القرن الثامن عشر - شأنها شأن B، MN (المتضمنتين منها) - سلسلة متأخرة جدا لتراث المخطوطات المصرى (ومن ثم تعد MN و B أحيانا طبعات مصرية برغم أن MN قد صدرت فى الهند). والفرعان السوري والمصرى كلاهما مستمد بالكامل من أصل مخطوط واحد مبكر، وفى هذا المصدر المشترك مايفسر أية تشابهات يقتسمها التقليدان الأديبان (٢١).

لقد ناقشت النتائج التى توصل إليها زويتنبرج ليؤكد تمييزه النواة الأولى لقصص (ألف ليلة) ولبابها

بعينها ، مما قد يضئ لنا النسق الذى صاغ وفقه مؤلفو (ألف ليلة) حكاية ما لضمها للمجموعة.

ويبدو أمر ما قد طرحناه من قبل عن العنف وموتيفات الفداء السردى فى أقدم قصص النواة الأصلية لـ G حاسما، عندما نلثفت إلى السؤال عن الوحدة الموضوعية فى نص ZER المتأخر. وسوف أبرهن باختصار على أن قدر ارتباط حكاية من حكايات ZER بالرمى البعيد لإطار حكاية شهرزاد إنما يعتمد فى المقام الأول على كون الحكاية موجودة فى النواة الأصلية ولباب (ألف ليلة) «fonds primitives» الذى تمثله G. أما الإضافات للمتأخرة للمجموعة فتتصل شكلها، فيما تتصل، بإطار حكاية شهرزاد التى تتوزع على ليال ذات عدد تبا كل واحدة وتنتهى بنماذج جمل تقليدية (من مثل: «وأذكر شهرزاد الصباح...»). لكن من النادر أن تتصل موضوعات الحكايات اتصالا مباشرا بإطار الحكاية الأوسع. وبزعم ذلك، فسلال القصص اللاحقة الملتحمة بـ (ألف ليلة) تفتقر إلى وحدة موضوعية تربط بينها. فبناء حكاية مدينة النحاس (التي لا يبدو أنها قد أضيفت لـ (ألف ليلة) السابقة على ZER فى القرن الثامن عشر) على سبيل المثال، قد حددته مجموعة من الاعتبارات الموضوعية التى تميز كل حكاية صغرى تقع داخل إطار الحكاية الكبرى الأوسع (شأنه شأن «القلعة السوداء»، و«العقريت المسجون»، وحكاية ملكة تدمر... إلخ)، إذ نرى فى الفصل الرابع أن موضوعات الحكايات التى ينطوى عليها إطار مدينة النحاس السردى تعزز موضوعاته من مثل تقوى الزهاد والحاجة إلى التواضع والرضى بمشيئة الله بتأكيدات إضافية. وتشهد إضافة تلك القصص إلى (ألف ليلة) على حرص مؤلفى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر المتأخرين على تمالك موضوعات مصادرهم. وعموماً، فمن المفيد، فيما أرى، أن نبحث فى الأفكار التى تحكم كل سلسلة قصصية ملحقة، على نحو فردى، بذل الإصرار على أبحاث ذات

إذ يبدو أكثر ترجيحاً (وأكثر انساقاً مع الأدلة التاريخية المتعلقة بـ «ألف قصة» الفارسية Hazar afsāneh) أن كثيرا من تلك الحكايات - إن لم يكن أغلبها - يسبق تاريخيا (ألف ليلة) العربية، وقد رويت وأعيدت صياغتها لتضمها (ألف ليلة) بين دفتيها. ثمة تراث عربى من المخطوطات منفصل تماماً عن (ألف ليلة)، يشتمل على الكثير من هذه القصص الموجودة بها الآن. وينطبق هذا على قصص من مثل الصياد والجنى و الأمير المسحور الموجودة بمخطوطات G و ZER من (ألف ليلة)، شأنها شأن قصص أخرى مثل «الخليفة المزيّف»، و«مدينة النحاس» (الموجودة فى ZER وحسب من دون المخطوطة G). وعلاوة على هذا، فقد ظلت المخطوطات تتناقل تلك القصص دون أن تلحم بـ (ألف ليلة)، بزعم أن سواها قد التحم بها منذ زمن بعيد (٢٣). ويمكن أن نصف مثل تلك المجموعات بأنها «أشباه ألف ليلة». وهى بلا عنوان فى العادة، كما تفتقر إلى إطار شهرزاد وإلى تقسيمات الليالى، بزعم أنها قد تتألف من واحدة أو أكثر من الحكايات التى تضمها نصوص (ألف ليلة) ذات الأصول المصرية والسورية. وترجع أهمية تلك «القصص المشابهة» - للتبعية لدينا فى مجاميع مخطوطات مستقلة - إلى إتاحتها الفرصة أمامنا لمقارنة روايتي حكاية بعينها وردت فى سياقين مختلفين، واحد يقع داخل نسيج (ألف ليلة)، والآخر مستقل عنها. واستخدام تلك القصص المماثلة فى الدراسات الأدبية لـ (ألف ليلة) لا يزال محدوداً إلى الآن، وذلك بسبب عدم صدور أغلب تلك المجموعات أو تحقيقها على الإطلاق. وقد سعت فى الفصول المقبلة من دراستي الحالية إلى تلمس تلك الشمالات (متى استطعت تحديدها) بهدف مقارنة روايات عدة لحكاية بعينها فيما بينها من جانب ومقارنتها بروايتها فى (ألف ليلة) على وجه الخصوص من جانب آخر. ولسوف نجد باستمرار اختلافات ثانوية (منها ما يقع فى التعبير ومنها ما يقع فى بنية السرد) بين النص المنفصل ومثيله فى (ألف ليلة) فيما يخص حكاية

وجهة أخرى؛ مثل الصلة الفاترة الشكلية بنواة المخطوطة G الأصلية وموتيفاتها السردية^(٢٤).

ب - الصياغة الشفاهية واللغة الأدبية في (ألف ليلة)

يخبرنا ابن النديم أن أبا عبدالله محمد بن جندب الجهشيارى صاحب (كتاب الوزراء) :

«ابتدى... بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسرار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأحضر للمسارمين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون وحسنون واختار من الكتب المصنفة فى الأسرار والخرافات ما يحل بنفسه وكان فاضلاً، فاجتمع له من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام، يحوى على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما فى نفسه من تجميعه ألف سمر»^(٢٥).

وتلقى إشارة الجهشيارى (مثل الحكومة العباسية فى القرن العاشر) التى ذكرناها توا الضوء على الكيفية التى صنف بها متخفيات القصص العربية فى العصر الوسيط. وهذا المؤلف على وجه الخصوص قد اعتمد على المصادر بنوعيتها المكتوبة والشفاهية، التى تداولتها ألسنة رواة القصص المحترفين. ويجب أن نضع فى الاعتبار ما لهذه المصادر بنوعيتها من تأثير عند تقييم مجموعة مثل (ألف ليلة).

وقد سجل الباحث الإنجليزى ريتشارد هول Rich-ard Hole - الذى نشر سلسلة من المحاضرات بعنوان (ملاحظات على أسرار ألف ليلة) - تعليقات الرحالة عليها قائلاً:

«يقول الكولونيل كهر Colonel Capper فى تأملات طريقه للهند ماراً بمصر أثناء عبوره الصحراء إنه قبل أن يقرر أى شخص منزلة تلك الكتب، سيكون شاهد عيان على تأثيرها على الذين فهموها فهما أفضل. لقد تسر لى أكثر من مرة أن أرى العرب فى الصحراء

متعلقين حول النيران، يستمعون إلى تلك القصص بانتباه وسعادة تنسبهم تماماً للتعب والنصب الذى كان يستغرقهم منذ لحظات»^(٢٦).

ويذكرنا هذا بأن الحكايات التى تشتمل عليها (ألف ليلة) كانت فى الأصل من أسرار الليالى الشفاهية، وكان القصد بتجه أصلاً إلى إلقاءها والاستماع إليها. وقد انعكست الصياغة المترتبة على هذا القصد على المخطوطات المستخدمة لتسجيل روايات متنوعة للحكايات. فرواى الحكايات المعلم بها يجد فى النصوص التلاحمة - بعضها أو كلها - مع مغامرات (ألف ليلة) مادة ومصدراً يقترب منه ويؤوب إليه فى استلهاهم حكايته. ويشير ماكسونال - فى دراسته عن التاريخ الأقدم لـ (ألف ليلة) The Earlier History of the Arabian Nights - لمخطوطات الحكايات التى تشتمل عليها مكتبة الراوى المحترف فى دمشق^(٢٧). ويسجل لين Lane ملاحظاته على القصص الشعبى من (ألف ليلة) فى القاهرة فى أوائل القرن التاسع عشر، فيلاحظ أن ثمن مخطوطة (ألف ليلة) كان مرتفعاً جداً بالنسبة لأغلبية الرواة. وبناء على كلامه، فإن «المنارة» (أو الرواة الذين كانوا يقصون على الناس مغامرات البطل الفارس العربى عترة) كثيراً ما كانوا يقرأون من نص مكتوب للحكاية بصوت مرتفع وكان ذلك جزءاً من أدائهم العلنى^(٢٨).

لقد لفت بيتر مولان Peter Molan الانتباه إلى عبارات من مثل «قال الراوى» وه قال صاحب الحديث التى يتكرر ذكرها خلال الكثير من نصوص مخطوطات (ألف ليلة). ويصف مولان هذه العبارات بأنها «دخيلة» وغير جوهرية بالنسبة للحوار والسياق السردى الذى تقع داخله، ويتناقص تلك الأمثلة الشاذة لـ «قال» المرتبطة بالمصدر الشفاهى للحكايات المنوطة فى مخطوطات (ألف

كلمة على نحو سليم، وصاغوا الحوارات على نحو يهدف إلى محور آثار العامية وإحلال معجم راق بدلا من تمييزاتها، وغيروا تركيب الجملة ليستقيم إعرابها ويصح بناؤها وفق قواعد اللغة الفصحى. بل إن مخطوطة G من القرن الرابع عشر التي تنحو لفتها نحواً عامياً أكثر مما تفعل المخطوطة B أو MN قد تأثرت بالأساليب العربية الفصحى.

وقد تميل الأبنية الفصحى إلى استخدام الحلي الكلامية لتزيين النص على نحو فيه مبالغة وإسراف قد يخرجها عن حدود الصحة. وهذا ما نجده في المخطوطة G. وسوف نجد مايير هذا لوتبعنا تقاليد الفترة الأيوبية والملوكية الأدبية التي كان مولفو الأعمال الأدبية فيها يجهدون أنفسهم لإحداث تأثير بلاغي من خلال تطوير أبنية الفصحى الأدبية. وهذا ما ينبئ إليه محسن مهدي حين يرى أن الخطاب في المخطوطة G يؤلف لغة ثالثة لا هي بالعامية الخالصة ولا بالفصحى التامة بل هو أسلوب تعبيري يجمع بينهما، ومن ثم فلا يمكن أن توصف (ألف ليلة) - التي تجلت عبر النصوص المتنوعة بحق التي سجلتها - بأنها مجموعة من الحكايات الشعبية المدونة لأنها ظلت تحيا بوصفها تاليفاً حافظاً تم على أيدي مؤلفين استخدموا أشكالاً متنوعة من الكتابة الأدبية العربية ليعطيوا بتقليد سرد شغاف. ومن الحكمة إذا أردنا أن نقيم حكايات (ألف ليلة) أن نسلم بالتفاعل الثام داخل النصوص بين خلفية من الأداء الشغافي وتواتر تاليف مكتوب (٢٣٢).

وفي دراستي الحالية أستخدم اصطلاح الصائغ (redactor) في إطار مناقشتي قضية «المؤلف» في كل حكاية من حكايات (ألف ليلة) بذاتها، وذلك على النحو الذي يراه به أندرياس هاموري Andreas Hamori حين يقول :

(ليلة) (٢٣٩) ... وأتوه باختصار إلى أن عبارات من مثل «قال صاحب الحديث» أميل إلى الظهور في المواضع الانتقالية في النص. وغالبا ما تقع قال «الدخيلة» بين خاتمة القصيدة وخاتمة السرد الثرى. أو قد تأتي في نهاية حكاية صفري - ترويه إحدى الشخصيات - تخرج داخل إطار أوسع، فتشير إلى العودة إليه، وتجد أن السائح كانوا يكتبون في نصوصهم مثل تلك العبارات بحروف كبيرة لا تنسق في حجمها ولا في نوع الحبر المسجلة به مع النص المكتوب المحيط. ولهذا نفترض أن قال «الدخيلة» قد عدت دليلاً بصرياً وعلامة تبه أي رلو يقع بصره على الصفحة إلى تغير وشيك في الصوت السردى (٢٤٠).

ويكشف نص (ألف ليلة) بين الفينة والفينة عن الإشارات الأخرى لعلقية صياغته الشغافية، كما يبدو في تلك الفترة من حكاية مريم الزنارية : «وقد كان لخروج تلك الجارية من مدينة أبيها حديث غريب وأمر عجيب نسوقه على الترتيب حتى يطرب السامع ويطيب» (٢٤١). تحيل تلك العبارات «نسوقه.. حتى يطرب السامع ويطيب» على وجود الراوي وجمهور المستمعين، أكثر مما تشير إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ. ولسوف يفهم المطلعون على الأدب العربي الوسيط، في النص السابق، استخدام السجع، فليقاع الشر أمر محبب للإلقاء الشغافي، والتعبير الكلامي والشكل المسجوع يستدعيان للأذهان بيئة الإلقاء الشغافي التي انطلقت منها (ألف ليلة).

وبرغم ما سبق، فالطبعات الصادرة من (ألف ليلة) أبعد من أن تعد نسخاً مباشرة دونما تعديل من الصياغة الشغافية العامية. فنصوص مخطوطات B و MN من أعمال محققين مثقفين من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، أعادوا كتابة الكثير من المواد الأصلية طبقاً لقواعد الفصحى الأدبية العربية. ولقد راعوا هجاء كل

يقصد بها خيانة زوجها التي تفتتح بها الحكاية. وقد لا تدرك قيمة تلك الإشارات التفصيلية إلى قصر الملك، وشرقة المظلة على البستان وقصر الجوارى والنساء المقابل وبكاء شاه زمان. ولكن المؤلف، في الحقيقة، قد ذكر كل تلك التفاصيل حتى تجد فيها إرهاباً وتمهيداً لتطور الحكاية التالية. فلما يوم خرج شهریار الملك للصيد وحده بعد أن اعتزل أخوه شاه زمان عن الخروج معه، وكان في القصر شبانيك تطل على بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر المقابل قد فتح، وخرجت زوج أخيه تتبعها حاشية من الجوارى والعبيد قد دخلوا البستان ورآهم شاه زمان من شرقة وقد أخذ بعضهم يواقع بعضاً، فهان ما عنده من القهر والغم؛ إذ وجد أن أخاه قد حل به ما أصابه هو نفسه من قبل.

ومن الأمثلة الأخرى التي نستشهد بها على دلالة التكرار ومعناه، مثل نستخدم من رواية ليدن لحكاية التاجر والجنى^(٣٥)؛ إذ تفتتح الحكاية بوصف البطل التاجر وقد وضع في خرجة كسرات من الخبز وبعضاً من التمر استعملاناً للرحيل. قد يبدو وصف طعام الرجل الذي تهيأ للقيام برحلته أمراً عادياً إلى أن تنتقل إلى المشهد التالي فنستشعر عكس ذلك حين يشتد الحر بالرجل التاجر فيجلس تحت ظل شجرة وبأكل كسرة من الخبز وتمرة طوح بتواتها بعد أكلها، فلم يلبث أن ظهر له عفريت طويل أو جنى عظيم يطلب برأسه جزاء قتله ابن الجنى حين طوح نواة التمرة فأصابته صرصر العفريت الصغير وقتلته في الحال. وينادى التاجر البائس الجنى العفو ويطلب منه الرحمة، وهذا يحيلنا على قصص طلب الفدية التي تؤلف عدداً كبيراً داخل سلسلة القصص هذه.

وفي هذين المثالين اللذين سقناهما؛ نجد الإشارة الأولى التي تقع في خلفية المشهد، كالشرفة التي تطل على البستان أو الخرج المملوء بكسر الخبز والتمر، تؤسس موضوعاً تمهد للظهور له في اللحظة المناسبة،

«الصانع اصطلاح عرفى، فصياغة الكتاب [أى ألف ليلة] مستدعى نسقا من التسلسل بنية لإحداث تأثير. فكمن من الأيدى شاركت في صنع هذا؟ لا يمكننا أن نعرف»^(٣٦).

لا شك أن كل صانع قد أفاد من خيال الرواة الشفاهيين - الذين تناولوا القصة وزينوها قبل أن تصير مهية للكتابة - وأنه قد تأثر هو ذاته بالمراجعات النصية التي قامت بها أجيال النساخ السابقين. فكلما «الصانع» إذن تنصرف إلى من يقف في نهاية تلك السلسلة من التناقل الشفاهي والتواتر النصي، وهو الشخص المسؤول عن نسق الحكاية التي تصلنا في شكلها النهائي المكتوب في المخطوط أو النص المطبوع.

وصف تقنيات قصص مختارة من (ألف ليلة):

في هذا القسم من الدراسة أعرض لأساليب سرد استعملها صانعو (ألف ليلة) ولجأوا إليها فيما لا حصر له من قصصها (...).

١ - دلالة التكرار:

لقد جمعت تحت هذا العنوان إشارات متكررة لبعض الشخصيات والموضوعات التي تبهو غير ذات مغزى عند ذكرها أول مرة؛ بحيث يبدو ظهورها مصادفة عارضة، لكنها تعود إلى الظهور فيما بعد أو في موضع متأخر الحديث، فتفتح النص اقتحاماً يبرهن على قيمة الدور الذي تلعبه.

ومن الأمثلة الجيدة على هذه التقنية ما نجد في حلقة مبكرة من حلقات حكاية شهر زاد وشهریار ذات الإطار الأوسع، كما نجدتها في طبعة ليدن للمخطوطة G^(٣٧)؛ إذ يحل شاه زمان ضيفاً على أخيه شهریار فينزل في قصر يطل على بستان مغلق. ويعنى المؤلف عناية خاصة بتفاصيل المكان وبإيضاح موضع حجراته ونوافذها وكيف كانت تطل على البستان. ثم يخبرنا في نهاية الوصف بما قاله شاه زمان من عبارة

المتد أمامه أمكنه أن يستشعر موجات تروح وتجيء بين الكلمات» (٣٧).

وما يصدق على الجذر العبري الثلاثي وينطبق على الإنجيل يصح في العبرية. وفي (ألف ليلة) يمكن أن تتبين الكلمة المفتاح في حكاية «مدينة المجوس» في رواية المخطوطة MN، وهي إحدى الحكايات الفرعية التي يحتويها إطار حكاية الصبية الأولى (وهي بدورها حكاية يتضمنها إطار أكبر خاص بالحكاية المعروفة باسم «حكاية الحمال وصبايا بغداد الثلاث» (٣٨)، وتحكي حكاية أخوات ثلاث جهن مركبا محملا بالضياع وسافرا أياما وليالي وغفل «الريس» عن الطريق فشاهد المركب ودخلت مجرى غير البحر المقصود، لم يسلكه البحارة من قبل، حتى لاحظت لهم منيعة، وبعد أن غاب الريس الذي ذهب يستطلع الأمر ساعة عاد يدعو ركبائه إلى رؤية المدينة، ليتعجبوا من صنع الله في خلقه ويستعجبوا من سخطه. فلما طلعا المدينة وجدوا كل مافيها مسخوطا حجارة سوداء ووجدوا القصور خالية من الحياة، فقد سخط كل من فيها حجارة سوداء فتمعنوا من هذا واجتازوا الأسواق» (٣٩).

وبلفت لين في ترجمته (ألف ليلة) نظرنا إلى دلالة الجذر الفعلي:

«س خ ط التي تعنى مخلوقا إنسانيا لعنه الله فتحول إلى حجر، وينصرف هذا في مصر عموما إلى تمثال قديم. وهكذا ابتكر العرب فكرة المدن التي تحجر أهلها، من مثل قصة الصبية الأولى من صبايا بغداد الثلاث» (٤٠).

ويلاحظ لين في معجمه العربي الإنجليزي كذلك أن المعنى الأول لاسم المفعول «مسخوط» هو للمسوخ لاستحقاقه لعنة الله. كما يسجل لين بالإضافة إلى ذلك الجذر «مسخوط» الذي ينصرف إلى معان من مثل «الكرهية والغضب أو عدم الرضى والاستهجان» (٤١).

ومن لم يخلق المعنى المتكرر تأثيرا ظاهريا يرهص به عرضا، ولا يلبث أن يظهر في لحظة متأخرة، مما يعث في نفس الجمهور إحساساً بالسعادة عندما يتعرفه أخيرا ويرهن على أهميته.

٢ - أسلوب الكلمة المفتاح

يشرح روبرت ألتر Robert Alter هذا المصطلح في كتابه (فن الأدب الإنجيلي The Art of Biblical Literature) بوصفه «أسلوب الكلمة الهادية Lead-ing - word style». وقد ابتكر هذا المصطلح مارتين بوبر Martin Buber وفرانز روزينشتاين Franz Rosenzweig وطبقاه في حقن الدراسات النصية الإنجيلية، بحيث يعنى «تكرار الكلمات المقصود» في قطعة أدبية ما. إن الكلمة المفتاح تعبر عادة عن موضوع أساس أو موتيف مهم في قصة من القصص، بحيث يهسى تكرار هذه الكلمة للموضوع أن يفرض نفسه على انتباه القارئ شيئا فشيئا (٣٦).

ونناقش بوبر في تصدير ترجمته الإنجيل الألمانية نسق الجذر (الفعلي) الثلاثي في العبرية والإمكانات التي يتيحها أو ييسرها للتكرار الكلامي. ويميز صنف تقنيات التفكير التي تعتمد على كلمة مفتاح، محددا لها هذا الاصطلاح بوصفها «كلمة أو جذر كلمة، يقع مرارا على نحو دال في نص، أو في سلسلة نصوص متصلة، أو في مجموعة نصوص تنظمها وحدة كلية. وتتبع تلك التكرارات يمكن أن نقبض على معنى النص ونحل شفراته... والتكرار كما قد ذكرنا لا يقتصر على تكرار الكلمة بعينها بل يمتد إلى تكرار جذر الكلمة. وفي الحقيقة، فإن اختلاف الكلمات يمكن في أغلب الأحيان أن يكشف حدث التكرار المحرك. وقد دفعني إلى هذه التسمية ما ينشأ عن تضام الأصوات المتصلة الواحد منها بالآخر من حركة. فلو تخيل المرء النص الكلي

العبارات التي تصف المدينة المفقودة وسكانها الموسوخين. ويذكر مؤلف مخطوطة MN القارئ بمعنى جئر «مسخوط» ميلا على المعنى الأصلي الذي يتعلق بسخط الله وغضبه على غير الأتقياء. فكلمة «سخط» و«مسخوط»، تتردد داخل إطار القص هذا بوصفها كلمة مفتاحا تركز العناية على القيم الأخلاقية موضع اهتمام الحكاية.

وتتصل أحداث الحكاية بوصف نزول الركاب والبحارة إلى البر وطلوهم إلى المدينة وتجولهم بالأسواق، وتجترئ البطلة على الدخول إلى قصر الملك وتدهش حين تكشف الملك والمملكة وحاشيتهما وقد مسخوا جميعا أحجارا سودا. وقد وصف كل واحد منهم بتعبير «مسخوط»، حتى تلتقي في النهاية بشاب حسن المنظر هو الوحيد الذي تجا من أهل المدينة ويغيرها بقصة أهل المدينة وكيف عصوا الله ولم يستمعوا إلى نذيره أو يستجيبوا له فأُتزل سخطه عليهم جزاء عبادتهم النار ومسخوهم حجارة سوداء وأجها جزاء ما كان يكتم من إسلام؛

«ولم يزالوا عاكفين على ما هم عليه حتى نزل عليهم المقت والسخط من السماء عند طلوع الفجر فمسخوا حجارة سوداء وكذلك دوابهم وأنعامهم»^(٤٥).

وينتهي إطار مدينة الجور عندما تمود البطلة إلى رفاقها وتخبرهم بما قد سمعت توات؛ «فأخبرهم بما رأيت، وحكى لهم قصة الشاب وسبب مسخ أهل المدينة وما جرى لهم فتعجبوا من ذلك»^(٤٦).

لقد وصف حال أهل المدينة وما حل بها - نتيجة لسخط الله ومقته - بكلمات مشتقة من جئر واحد «س خ ط»، ولا تؤكد تلك الكلمة - الوتيف العلاقة بين الأحداث وتوقعها فحسب، بل تميز حدود الحكاية

قد يفهم من كلمة «مسخوط» بساطة في مدلولها الواسع معنى الانتقال أو التحول. ويلاحظ بيرتون Burton في تعليقه على تلك الحكاية أن مسخوط: «تنطبق في الغالب الأعم على تنير في الشكل كتغير شكل إنسان مسخو إلى شكل قرد، وبلفة بسيطة تنطبق على تمثال من الحجر ... إلخ»^(٤٧). وفي موضع آخر من نسخته لـ (ألف ليلة) يقدم فيه شرحا آخر للكلمة، فيراها معنى «تحولا (بشما في الغالب) إلى هيئة تمثال». وقد طرحت للمحات لين إنشائية في نسخة MN تتصل بفعل تعجب «الريس» في بداية تلك الحلقة من «مدينة الجور» حين يقول: «تعجبوا من صنع الله في خلقه واستعملوا من مسخوط». ويستخدم المؤلف هذه الجملة لترجيع صدى معان تجارب بين «سخط» و«مسخوط» وكلمات مشتقة من الجئر ذاته «س خ ط». إن حضور الاسم «سخط» يضيف على المسخوط ظلا من معنى ديني، وهذا المعنى الديني الذي ينجم عن التقابل بين الكلمات يشير إلى أن سكان المدينة قد مسخوا عقابا لهم وجزاء استحقاقهم غضب الله ويطشه خاصة.

وما يشرى مناقشتنا ويزيد عرضنا تشويقا أن نورد ملاحظة عبد القاهر الجرجاني (ت ١٠٧٨ م) في سياق من سياقات «دلائل الإعجاز»؛ حيث يرى أنه قد انضح بما لا يعترضه الشك أن الألفاظ في ذاتها لا معول عليها، وأن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يتعلق بعضها ببعض، وينبئ بعضها على بعض، وتكمل هذه بسبب من تلك^(٤٨).

ويلاحظ ج. هان جيلدر G. J. H. von Geld- في تحليله عمل الجرجاني أن «المقحة لاستند إلى كلمات مفردة، بل لانساق عجيب في العبارة»^(٤٩). ويمكن أن ينطبق رأى الجرجاني في «انساق المعاني» على ما نمجد من معان في حكاية «مدينة الجور»، مثل إيراد عبارة «أستعيز من مسخوط» في موضع يسبق مباشرة

الصغرى في بدايتها ونهايتها داخل إطار الحكاية الكبرى التى تنطوى عليها.

ويمكننا أن نلاحظ فى حكايات أخرى من حكايات (ألف ليلة) كيف تعمل «الجملة المفتاح» - من حيث تنصرف إلى جمل تامة وتركيب كلية - (وباعتبارها توسعة لنموذج بور)؛ فتتكرر فى مواضع ملحوظة داخل الإطار الذى يلفها.

وسوف نرى فى الفصل الثانى من هذه الدراسة كيف تستخدم «الجملة المفتاح»: «لو أبقيتني لأبقاك الله» كى تربط الحكايات الصغرى بمرمى حكاية «الصيد والعفريت» الأبعد وإطارها الأوسع. وفى جملة «إن فى ذلك لبرة لمن اعتبر» المفتاح، تلخص أخلاقى نصادفه مرارا فى حكاية «مدينة النحاس» من (ألف ليلة).

وبرغم أن المؤلف (كما سنرى فى الفصل الرابع) يقوم بصياغة تديعات على هذا التحذير الأخلاقى، فإن الحكاية كلها تدور فى محيط الكلمة المفتاح «عبرة» و«اعتبر»، كما لو كان يلفت الانتباه إلى الاهتمامات الموضوعية التى تربط بين الحلقات المتنوعة فى الحكاية وتوحد ما بينها.

٣ - النماذج الموضوعية والنماذج الشكلية

ينتظم البناء فى تلك الحكايات من (ألف ليلة) - شأنها شأن غيرها من أشكال الخيال الفنى للصياغة بحلق ومهارة - انتظاما يلفت الملقى إلى عناصر سرد بعينها من دون سواها: الكلمات الدوارة، والإشارات المتكررة، وحشد العبارات الوصفية حشدا يحيط بأشياء معينة ومختارة، وغير ذلك من مثل هذه النماذج التى تعين القارئ على تمييز أحداث بعينها وفهم قدرها من الأهمية فى غمار السرد. وبمجرد أن ينتبه الملقى إلى

النماذج التى تمنح السرد هيكله، يستشعر متعة اكتشاف لما يقوده القاص خلسة نحوه؛ أى لبؤرة الحكاية. ومهما يكن، فعلى القارئ الذى يسعى إلى استكشاف تلك النماذج أن يحذر اعتبارها فى حدود من الأحداث ضيقة؛ فقد لا يهيم بالحدث المستقل والحوار الواحد سياقاً كافياً يكشف للقارئ المتفحص عن مغزاه فى الحكاية التى يتناولها، بل عليه أن يهتم بالحدث الخاص فى علاقته بباقي السرد، وبالطريقة التى تلتحم بها الأحداث والعناصر الأخرى فى الحكاية.

لقد لاحظت، فى دراسى قصصا بأعينها، نوعين من النماذج البنائية؛ أحدهما موضوعى والآخر شكلى. وأعنى بالنموذج الموضوعى thematic patterning ما يربط بين الأحداث المتنوعة وقوالب الحكاية من مفاهيم متواترة وموتيفات أخلاقية. وقد يصاغ هذا النموذج الموضوعى فى حكاية مصنوعة بحلق ومهارة صياغة تؤكد الفكرة البارزة وتثبت الوحدة التى تقتسمها أحداثها المتنوعة، وقوالب القص فيها.

فالنموذج البنائى فى «حكاية الصيد والجنى» يوثق الصلة بين الحكاية والقصص التى تنطوى عليها؛ بحيث يمكن أن نعبر عن فكرتها الأساسية فى عبارة مباشرة مؤداها أن الإساءة إلى الصديق أو من أحسن إليك بدافع من عدم الثقة أو الحسد واحتمال الغيرة تؤدي حتما إلى الندم والحسرة.

ويتجلى هذا النقص فى حكاية الصيد «الكبرى» وفيما تنطوى عليه من حكايات صغرى مثل حكاية «يونان وروبان» Yunan and Duban والزوج الغيور والبغاء. هذه القصص تتصل موضوعيا - بالطبع - بإطار الحكاية الكبرى الأوسع؛ أعنى حكاية شهرزاد التى تلتبس بطريقة أدبية طريقا للنجاة من بطش ملك تتملكه نوازغ الشك والغيرة.

حكايته مع هذه الغزاة وأبنتها عجيبة، أنهى لى ثلث دم هذا الرجل؟ قبل الجنى. ومن ثم لا يستعصى على الخلق أن يتعرف على الفور النموذج الشكلى لواحدة من سلسلة القصص تلك، فكل واحد من الشيوخ يتقدم بدوره ليقص حكاية غريبة عن حيوانه مطالبا بثلاث دم التاجر حتى يتقذروا حياته برواية قصصهم الثلاث^(٤٧).

ومن شولهد النموذج الشكلى الأكثر تطورا ما نجد فى سلسلة قصص بونوان «حكاية الأحذب»^(٤٨)، حيث تواجهنا شخصيات أربع: سمسار نصراني، ورئيس طبائخين (مباشرا) وطبيب يهودى وخياط، وقد مثل كل واحد منهم أمام السلطان بغيره بقصة عجيبة لينجو بحياته. وتصل تلك الحكاية (من صنف موتيف الفداء) بوضوح بين إطارها الكلى وإطار الحكاية الكبرى، أى حكاية شهر زاد التى تروى قصصها لتنفاد الموت. والأكثر من ذلك أن كل واحد من شخصيات حكاية الأحذب حين يحكى كيف لقى رجلا بلا حراك على نحر مرهب، كان يجب الراوى حين يسأله: كيف جنى جزاء ما اقترفت بأن فى إجابته قصة يقدمها فداء للسلطان. وكان آخر هؤلاء الأربعة الخياط الذى حكى للملك كيف قابل فى وليمة شابا أعرج. ولقد أراد الجلوس فلما رأى على المائدة نفسها «مرينا» أراد الخروج، وقد علل هذا بأن المزين كان سبب عرجه. ولا يلبث الشاب أن يروى عليهم قصة، فيصر المزين على أن يتبعها بمجموعة قصص واحدة عن نفسه تعقبها حلقات ست عن ستة من الإخوة الذين ساء حظهم وتشوهت أعضاؤهم. ولا تبتنى قصص المزين تقديم أية فدية شأن قصة الخياط، بل هى على عكس ما روى من القصص الأربع التى رويت على السلطان فى إطار قصة الأحذب الأوسع. ولا يبدو أن لمة اهتماما موضوعيا واحدا أو مغزى أخلاقيا يحكم قصة المزين. فالإخوة الستة كلهم قد سهم الأذى، وإن كان بعضهم يستحق العقاب جزاء شهوته، فالبعض الآخر - خاصة الأخ الثالث والرابع -

ومن أمثلة النماذج الموضوعية الأخرى ما نجد فى حكاية «مدينة النحاس» التى قد تبدو لأول وهلة ذات رحدة بنائية صغيرة. فالحادث الأول الذى نرى فيه مجموعة من المسافرين الباحثين عن مقام نحاسية قديمة فى صحراء شمال أفريقيا، تعترضه على الدوام حكايات فرعية، كالحكاية الملونة فى نقوش بوابة قصر قوش بن شداد، وحكاية العفريت المسجون بسبب حرب سليمان مع الجن، ومواجهة ملكة تدمر وحراس جيشها. وفى كل حكاية من تلك الحكايات الصغرى نجد شخصية تأخذ حجمها ذات مرة فازدهت واغترت ثم انطفأ نجمها وذل كبيرهاها حتى سلمت بقلرة الله وعوله فوق كل قدر رجاء، فتعزز تلك الحكايات الصغرى سمرى الحكاية الكبرى وموضوعها الذى يرى أن الفنى والخيلاء يغيثان الإنسان ولا شفاء منهما إلا بالزهادة والشقاء. وهكذا يوحد نموذج (الفرور - عقاب الله - طاعته والخضوع لإرادته) الموضوعى بين الحكاية والقصص المتنوعة التى تندرج فى إطارها.

أما النموذج الشكلى، فأعنى به تنظيم الأحداث والوقائع والإشارات التى تؤلف حكاية من الحكايات وتمنحها شكلها. وهذا النموذج الشكلى - عندما يخلط بمهارة - يتيح للمتلقى فرصة اكتشاف البناء والحبكة والمشاركة فى حلها مما يشعره بالمتعة. ومن الأمثلة على هذا ما نجد فى حكاية الشيوخ الثلاثة الذين مروا بتاجر فى الصحراء يوشك أن يذبحه حتى قصاصا منه، (ولقد صادفنا الجزء الأول من هذه الحكاية بالفعل فى ما قدمت من تحليل لأحداث من «التاجر والعفريت»). ويهتم المؤلف بوجه خاص بما جلب كل شيخ معه من حيوان يدعو إلى الاستغراب، فالشيخ الأول جاء معه «غزالة»، أما الثانى فجاء معه كلبتان سوطوان من كلاب الصيد، وأما الثالث فقد جاء معه «هفلة زرزورية». وهنا يتجه الشيخ إلى الجنى مناشدا إياه أن يطلق مسراح الرجل قائلا له: «لو أتى حكيت لك

ولكى نفهم كيفية عمل تلك التقنيات، علينا أن نلجأ إلى مقارنة طريقتين في التعبير عن مشاهد متناظرة في حكايتين من حكايات (ألف ليلة)، وأخص منها حكايتين تصوران تصويراً نموذجياً العقاب الذى ينزل بالبطل فى صورة بئر. والمشهد الأول يقع فى قصة العاشق الذى قيل أن يثبم بالسرقة واعترف بها زورا وبهتانا، فقد أتى أفراد من العائلة خالدا عامل البصرة وحاكمها شباب بهي الطلعة تسلل إلى بيتهم، فقبضوا عليه واتهموه بالسرقة فاعترف بجريمتهم. ولقد بدأ الفتى لخالد أفصح وأقبل من أن يكون لصا. ولم يجد والي بدا أمام إصرار الفتى على ذنبه من أن يأمر رسميا بمحاكمته وتوقيع العقاب عليه، برغم قناعته الداخلية ببراءة الفتى وبأن لديه من الأسباب ما يدفعه لإخفاء حقيقة أمره. ولقد حاول خالد، خفية، أن يعرف منه سبباً يدفع عنه شر العقوبة فلم يفلح. وعندما حان وقت محاكمته فى اليوم التالي وسأله القاضى للمرة الأخيرة قبل أن ينطق بالحكم أسمر على موقفه دون أن يكشف حتى نهاية القصة عن أنه عاشق دخل البيت للموعد مع الابنة. ولقد ارتضى لنفسه أن يعد لصا حتى يحمي شرفها. ويجرى مشهد البئر على النحو التالى:

«فلما أصبح الصباح حضر الناس ليروا قطع يد الشاب ولم يبق أحد فى البصرة من رجل ولا امرأة إلا وقد حضر ليرى عقوبة ذلك الفتى. وركب خالد ومعه وجوه أهل البصرة وغيرهم، ثم استدعى القضاة وأمر بإحضار الفتى فأقبل يحجل فى قيوده ولم يره أحد من الناس إلا وبكى عليه وارتفعت أصوات النساء بالنحيب فأمر القاضى بتسكين النساء ثم قال له: إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم وسرقت مالههم فلعلك سرقت دون النصاب؟ قل بل سرقت نصابا كاملا. قال: لملك شريك القوم فى شئ منه؟ قال بل هو

ضحايا بريئة من ضحايا محتال شرير. والوصف الموجز للكيفية التى آل بها حال الأخ لما هو عليه فصار أعمى أو مخصيا أو مقطوع الشفتين أو الأذن، هو ما يجمع بين حلقات هذه السلسلة^(١٩). وهذا النموذج البنيوي من نماذج التمثيل بالأشخاص وبشبهه أعضاءهم يربط بين قصص الإخوة الستة شكليا من جانب، ويجمع بين سلسلة المزين (الحلاق) والأحجب فى وحدة كلية أكبر من جانب آخر، وذلك حين يعرض فى كل حكاية من حكاياتها الأربع المتدرجة فى إظهارها نموذجا شكليا من نماذج التشويه/المهات، ومن ثم يعرض اقتقاد الوحدة على المستوى الموضوعى فى قصص الإخوة الست المتطوى عليها إطار سلسلة حكاية المزين تميم شكلى متماسك.

٤ - التصوير الدرامى

ينصرف التصوير الدرامى فى رأى إلى تصوير موضوع أو شخصية بواسطة حشد وافر من التفاصيل الوصفية أو الإشارات الصامتة والحوارات، تصويرا بصريا خياليا يضمها أمام عيني المتلقى حية. ومن ثم، فهو مقابل للتصوير الموجز، حيث يخبر المؤلف جمهوره عن شئ أو حدث باختصار دون أن يعث الحياة فى المشهد أو دون أن يشجع المتلقى على تصوره تصويرا بصريا. ويضع وابن بوٲ Wayne Booth - فى كتابه (بلاغة الفن القصصى The Rhetoric of Fiction) السذى يحلل فيه الرواية الحديثة - تحديدات مماثلة للفروق بين ما يدعوه «العرض» Showing و«الإخبار» Telling.

عندما يعرض الكاتب لجمهوره المتلقى شيئا، فإن ذلك معنى بسطه ونقله نقلاً درامياً، يضى على الواقع كثافة الحقيقة الوهمية. أما عندما يخبر جمهوره المتلقى بوقوع حدث أو يصدر حكما على شخصية من الشخصيات، فإنه يستخدم ملكاته وقدراته فى التأليف ليخلص الموقف دون أن يجعل له حضورا خياليا^(٢٠).

«جزاء الإحسان». ويفسر هذا في رأى أن مشهد العقاب في حكاية «العائق» يمثل ذروة الحكاية الصغرى، ومن عادة (ألف ليلة) في حكاياتها أن تدخر التصوير البصرى الدرامى خاصة للمشاهد التى تقع فى قلب السرد، وهذا ينطبق على المثل الذى نسوقه هنا. أما ما يلى ظهور الفتاة فى الميدان العام فيصيرى بإيجاز بارع، إذ أمكن تصادى عقاب الفتى بعد أن اشتهر حب العائقين وأنتع «خالد» أبا الفتاة أن يسمح لهما بالزواج. بينما يتمهل المؤلف فى وصف مشهد العقاب: الجمهور المتخبط، ونظرات الاستعطف فى عيني الشاب المتعثر فى أغلاله، والحوار الممتد بين القاضى والسجين، ووصف «خالد» الغاضب الذى يس من بذل المحاولات لإنقاذ الفتى فهب يلمسه بالسوط. ومن شأن كل تلك التفاصيل البصرية أن تبطئ من إيقاع السرد، مع الحفاظ على تماسكه دون انحلال فى العقدة، إلى آخر لحظة، عندما تهب البطلة والسياف يكاد ينفذ سكينه. وهكذا يمكن التصوير البصرى الدرامى المؤلف من زيادة حدة التوتر فى المشهد فيرفع من درجة تمتع المتلقى بالإثارة. هذا فى مقابل ما نجد فى مشهد البئر فى «جزاء الإحسان» الذى لا يقع فى بؤرة السرد بحال من الأحوال. ولذا، يمرض مشهد العقاب عرضاً موجزاً لأنه مجرد مدخل للدروة الحقيقية التى تبلغها فى مشهد تبرئة دوافع المرأة النبيلة بعد أن طردت [على حالها بعدما قطعت يدها] مع طفلها المعلق برقبتها، وظلت تتجول حتى وجدت مجرى مائياً، فاتحنت تشرب وتبل عطشها الشديد الذى بلغ مبلغه لطول تجوالها وتعبها وأسأها، ولما مالت إلى الأمام سقط الطفل فى الماء، فجلست تكيى عليه بكاءً حاراً. وبينما هى على هذه الحال أبصرت فجأة رجلين يمران بها فسألاها: «ماذا يكيك» فردت: «كان طفلى متعلقاً برقبتى فسقط فى الماء». فقالا لها: «أتودين أن نعيد إليك؟» فقالت «نعم» فدعوا الله متضرعين، فماد الطفل إليها دون أن يمسه سوء أو يصيبه أذى. ثم سألاها:

جميعه لهم ولا حق لى فيه فغضب خالد
وقام إليه بنفسه وضربه على وجهه بالسوط
وقال متمثلاً بهذا البيت:

يريد المرء أن يعطى مناه

ويأبى الله إلا ——— يره

ثم دعا بالجزار ليقطع يده فحضر وأخرج السكين ومد يده ووضع عليها السكين فبادرت جارية من وسط النساء عليها أطمار وسخة فصرخت ومرت نفسها عليه ثم أسفرت عن وجه كأنه القمر ولترفعت بين الناس ضجة عظيمة^(٥١).

لقد ظهرت المحبوة مضحية بسمعتها، وأثبت سرها إنقاذاً لحييها.

ولسوف نعود إلى مشهد البئر فور أن نلقى نظرة على مشهد البئر الثانى الذى ورد فى «جزاء الإحسان». ولها يحضر ملك أحقق حظراً تاماً على أى شخص أن يخرج صدقة أو يئبل إحساناً وإلا قطعت يده. وتتوالى الأحداث فتجد شحاذاً جالماً يقصد امرأة - نرى فيما بعد أنها بطلة القصة - فقال لها: «أعطينى من فضل الله». فقالت: «كيف أعطيك وقد أمر الملك بقطع يد من يتصدق». فقال لها: «استحلفك الله أن تعطينى صدقة لوجه الله» فلما استحلفها بالاله رق قلبها له فوهبته رغيفى خبز. ولما بلغ خبير هذا الملك استدعاهما وقطع يدها ثم عادت إلى بيتها^(٥٢).

مختصر، صارم، مباشر:

إن تجاور النصين يدفع إلى طرح السؤال عن كيفية استخدام التصوير البصرى الدرامى فى مشهد البئر فى حكاية «العائق»، بالمقارنة لما يقتننا به المؤلف نفسه حين يستخدم تقنية عرض موجز فى حلقة مماثلة من حلقات

تصدقت بهما على الشحاذة^(٥٣). لقد ادخر المؤلف
التصوير البصري الدرامي لتلك الحلقة التي توضع
الموضع الأخلاقي الذي يحكم القصة كلها وتستحقه
دون سواها.

«هل تودين أن يرد الله عليك يدك؟» فقالت: «نعم»
فدعوا الله كما فعلا من قبل، فانزلت إليها يانها أجمل
بما كانتا. فقالا لها: «هل تعرفين من نحن؟» فقالت:
«الله وحده يعلم». فقالا: «نحن رغيغا الخبز اللذان

الهوامش :

(١) Bayard Dodge, ed. and Translator, *The Fihrist of al-Nadīm: a Tenth - Century Survey of Muslim Culture* (New York : Columbia University Press, 1970), vol. 2, pp. 712-713.

(٢) الزمرشفي، الكشف عن حقائق التزيل، بيروت، طر المعارف، دون تاريخ، ج٣، ص ٢١٠.
يصف فيليب حبي، Philip Hitti، في كتابه *History of the Arabs*, London: Macmillan & Co., (1956), p. 273، من بين سكان مكة في فترة حياة النبي
منها، كانت حكايته تناسي الوحى في كسب رضا الناس. وكانت قريش - قبيلة التي صلى الله عليه وسلم ذلك - من بين سكان مكة في فترة حياة النبي
عليه الصلاة والسلام. مما حدا بكثير منهم أن ينادى الوحى القرآني. بنادوا. وتناؤ على الأسطورة العربية كانت عاد ولمود حضارتين من حضارات الجزيرة العربية
القديمة. ونخبنا الجزء السابع من القرن عن بعض هؤلاء القدم، وكيف عرفتوا على تكليهم المرسلين إليهم من الرسل. وكان رستم Rustam وبهرام
Behram أبطال الملحمة الإيرانية القديمة. وكانت الحيرة عاصمة مملكة تقع في شمال شرق الجزيرة العربية، تخلفت مع مارك إيران الساسانيين.
(٣) نقلا عن Nabli Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the "Thousand Nights"», *Journal of Near Eastern Studies*, 8 (1949), p. 155.
(٤) Ibid., p. 155.

(٥) إنلاح عمر الأملى، نظرة في أدبنا الشعبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤، ص ٤٥.
(٦) Judith Miller, «Egypt Bana Copies of '1,001 Nights'», *The New York Times*, Monday, May 20, 1985, p. A6.
(٧) صبرى المسكوى : نتائج نقالية لمصادرة ألف ليلة وليلة، الأهرام، القاهرة، الأحد، ١٦ يونيو ١٩٨٥ ص ١٤. وفيما يخص كاتب كثير المخرين عن ألف ليلة
وليلة، والتخالف الدائر حولها، فطهر: الأهرام السبت، ٢٣ مارس ١٩٨٥، ص ١٣. والجمعة ٢٩ مارس، ١٩٨٥، ص ١٧، والثلاثاء ٩ أبريل ١٩٨٥، ص ٩.
(٨) سلوى العتاني: قصة ألف ليلة وليلة، الأهرام، الجمعة، ١٩ أبريل ١٩٨٥، ص ١٤.
(٩) نشر أحمد بهجت سلسلة مقالات بلغ عددها خمسا في ركنه اليومي بالصفحة الثانية من جريدة الأهرام، تبدأ من السبت ٢٠ أبريل ١٩٨٥. وقد ظهر نقده
سلوى العتاني وذكره القرقي في المقال الخامس منها بتاريخ الأربعاء ٢٤ أبريل ١٩٨٥.
(١٠) أحمد بهجت، الأهرام، الاثنين ٢٢ أبريل ١٩٨٥، الصفحة الثانية. وفيما يخص مقالات أخرى من الأهرام عن هذا الخلاف، فطهر: متى رجب، بعد قصة
كتاب ألف ليلة وليلة. هل هي مقدمة للميث بكتب أخرى، الأهرام، الأحد ٧ أبريل ١٩٨٥ ص ١٣. ونادر الجوهري، ألف ليلة وليلة وأدب البرونز والبرونز
الأدب للكثير، الجمعة ١٩ أبريل ١٩٨٥ ص ١٤. وتقال بنهر عتوان لأحمد بهاء الدين، في عمود يوميات. السبت ٢٥ مايو ١٩٨٥ ص ٢٠.
(١١) ابن التديم: المهرست، ج٣، ص ٧١٣، ٧١٤.
(١٢) السمرودي: مروج الذهب، تحقيق.

C. Barbierde Meynard (Paris: L'Imprimerie impériale, 1861-1877), Vol. 4, pp. 90-91.

رواية وترجمة أبرت، مرجعها السابق ص ١٥٠.
(١٣) Abbott, op. cit, pp. 132, 151-152.
Enno Littmann, s.v. «Alf Layla wa Layla» *The Encyclopædia of Islam*, 2nd ed, (Leiden, E. J. Brill, 1960), vol. 1, p. 361.
(١٤) Littmann, op. cit, pp. 361-363;

وكذلك مقال،

«Anhang: Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeimer Nacht.»

في كتابه:

Erzahlungen aus den Tausendundein Nächten (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953), vol. 6 p. 717.

وعن العلاقة بين الأدب الشعبي الإغريقي والشمري، انظر:

Gustave von Grunbaum, *Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation*, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1953), chapter 9, «Creative Borrowing: Greece in the Arabian Nights», pp. 294-319.

H. Zotenberg, *Histoire d'Ala al-Din ou La Lampe merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits* (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), pp. 16-23, 47. (١٥)

Littmann, «Alf Layla» p. 362. (١٦)

أما عن نص جالان Galland وتاريخ منطوقات ألف ليلة انظر: (١٧)

Muhaim Mahdi, ed., *The Thousand and One Nights (Alf Layla wa-Layla) from the Earliest Known Sources* (Leiden: E.J.Brill, 1984), vol 1, pp. v-ix, 25-36.

وانظر كذلك :

Abbott, op. cit., pp. 132-133.

Zotenberg, op. cit., pp. 16-23, 47. (١٨)

Duncan Black MacDonald, «The Earlier History of the Arabian Nights» *Journal of the Royal Asiatic Society* (1924), pp. 353-397. (١٩)

Littmann, «Alf Layla», p. 361,

وانظر كذلك في مناقشة بحث ماك دونالد :

Littmann, «Alf Layla», p. 360;

(٢٠)

Zotenberg, op. cit., pp. 45-46.

وللاطلاع على طبعة حديثة لخطوة بولاق انظر: محمد قلة المدوي: تحقيق ألف ليلة وليلة، بتداع: مكتبة الشبي، دار تاريخ. جرن.

وللاطلاع على طبعة مائة لاكن انظر:

W. H. MacNaghten, ed., *The Alf Layla or Book of the Thousand Nights and One Night* (Calcutta: W. Thacker & Co., (1839-1842), 4 vol s.

Mahdi, op. cit., Vol. 1, pp. 23-36 (٢١)

وللاطلاع على حكاية الزوج البور واليهاد انظر: طبعة ليند جـ (الليلة الرابعة عشر) ٩٩٨-٩٩٩. وللإطلاع على حكاية الأمير المسحور انظر: طبعة ليند جـ (الليلة الخامسة والعشرين) ص ١٢٢. وكلا الدراستين قد لفتت في الفصل الثاني من الدراسة الحالية. (٢٢)

وفكنا نجد حكايات من مثل: الصياد والجن، والأمير المسحور اللتين شغلنا مكاناً من نص ألف ليلة من القرن الرابع عشر G - نجمعها في مجموعة قصص مستقلة دون عنوان من القرن الثامن عشر، لأن منطوقة باريس BN3651 و 3655 ويمكن أن نجد أن حكايتي الجراد الأسود، والعليلة الصياد وهارون الرشيد (التيين يتضمن عليهما نص منطوقة القرن الثامن عشر ZEBR) وجردتين بالرباط برقم ٦١٥٢ (بالمكتبة الملكية ببركاتش) ضمن مجموعة قصص مستقلة عن ألف ليلة، يرجع تاريخها إلى ١٢٨١هـ - ١٨٦٤م. (٢٣)

لما استناد من هذا التصميم بعض القصص التي ورد فيها ذكر هارون الرشيد (ونجد في مواضيع عدة من حكايات ZER التكميلية) ويمكن أن نعد هذه الشخصية موازياً للملك شهريار، خاصة في رغبة التي لا تهدأ وفي التسلية وتكرار التهديد بالعنف. وأمرش تلك الفتنة في مناقشة حكاية العليلة اللطيفة في الفصل الثالث من الدراسة. كما أنشأ إلى استخدام الطبعة B صيغة تجلب الانتباه لرواية هذه القصة على شهرار. (٢٤)

ابن النديم: الفهرست، ج٢ ص ٧١٤. (٢٥)

Richard Hole, *Remarks on the Arabian Nights' Entertainments* (London: Cadell & Davies, 1797; reprint: New York: Garland Publishing, 1970), p. 7. (٢٦)

MacDonald, op. cit., p. 370. (٢٧)

Edward William Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London: J. M. Dent & Sons, Everyman's Literary Edition, 1954), pp. 419-420. (٢٨)

Peter D. Molan, *The Arabian Nights: The Oral Connection*, *Edebiyat-n. s. vol II, nos, 182* (1988), p. 195. (٢٩)

ومن أمثلة المخطوطات التي كتبت فيها عبارة «قال الرازي» وللواضع القرية التي ذكرت فيها «قال» بحروف كبيرة لا تناسب الكلام المحيط بها، انظر: مجلة (٣٠)

- النحلي Paris 3651 صفحة ٤٠ وما بعدها، وإخطية المزياف Paris 3663 صفحة ١٨٥ وما بعدها.
انظر كذلك طبعة ليدن من ألف ليلة ج٢ ص٦٥، ٦٦.
- (Christ Church Arabic Ms 207) ومصحف ٧٢، ٧١ (Paris 3612). وفي ملحة النحلي من مخطوطة (Paris 3668) مصائف ٥٣، وما بعدها.
وفي هذه المباحث استخدم حبر أحمر في كتابة عبارات من مثل «قال الراوي» وفي عبارات أخرى تنبه إلى تغير المتحدث في أجزاء الحوار من النص. هنا على عكس الحبر الأسود الذي استخدم في كتابة بقية السرد.
- (٣١) B. vol. 2 (Night 878), p. 431.
وانظر كذلك بداية ألف ليلة (بطبعة ليدن ج١ ص٥٦): «ويضمنه أيضا سير جليله يحمل سامعها الفراسة». و العبارة الأخيرة محفوظة في متون الكثير من نصوص المجموعة ذات الأصل السوري. لاحظ عبارة شهزاد عندما شرعت تروي حكاية نورو الدين وشمس النهار [ليدن ج١ ص٢٧٩]: «وهو حديث أبو الحسن [كذا]». وما جرى له مع جارية الخليفة شمس النهار يطرب السامع وهو بهجة حسن الطولع».
- (٣٢) Mahdi, op. cit., vol. 1, pp. 37-51.
وانظر كذلك:
Johannfuk, 'Arabia: Recherches sur L'Histoire de la Langue et du style arabe (Paris: Librairie Marcel Didier, 1955), pp. 177-191.
- (٣٣) Andreas Hamori, «A comic Romance From the Thousand and one Nights: The tale of Two Viziers», Arabica 30: 1 (1983), p. 38, n. 1.
Leiden, vol. 1, pp. 57-59.
- (٣٤) Ibid. pp. 72-73.
- (٣٥) Robert Alter, The Art of Biblical Narrative (New York: Basic Books, 1981), p. 92.
- (٣٦) Alter, op. cit., p. 93.
- (٣٧) القيسيا وترجمها
(٣٨) رواية حكاية مديهة الهوس مروجدة في المخطوطة MN (ج١ ص١٢٣، ١٢٨) وفي مخطوطة B (ج١ ص٤٤، ٤٦). وفي مخطوطة ليدن (ج١ ص٢٠٣، ٢٠٧) التي تلفظ نملاج MN من الكلمة. ولما مقارنة لروايات النسخ الثلاث في مقال،
D. Pinault, «Stylistic Features in Selected Tales: The thousand and One Nights» (Ph. D. diaz, University of Pennsylvania, 1986), pp. 172-194.
- (٣٩) MN Vol. 1, p. 123.
- (٤٠) Edwarian, The Arabian Nights' Entertainments (New York: Tudor Publishing Co., 1927), p. 1209, n. 1.
- (٤١) Edward William Lane, An Arabic-English Lexicon (Beirut: Librairie Liban, 1968), vol. 4, p. 1325.
- (٤٢) Richard Burton, The Book of the thousand Nights and a Night (London: Burton Club for Private Subscribers, «Bagdad Edition», n.d.), vol. 1, p. 165, n. 1, and vol. 10, p. 362.
- (٤٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبدالمحسن عفاي، القاهرة: مكتبة الناصرة، ١٩٦٩، ص. ٩٠.
- (٤٤) G. J. H. Van Gelder, Beyond the line: Classical Arabic Literary Critica on the Coherence and Unity of the Poem (Leiden: E. J. Brill, 1982), p. 131.
- (٤٥) MN Vol. 1, p. 127.
- (٤٦) Ibid. p. 128.
- (٤٧) هذا هو بناء تلك السلسلة من القصص الذي نجده في B ج١ ص١٠، ٧، وفي MN ج١ ص١٢، ٢٠. لكنه من الطرف أن G (كما نجد في طبعة ليدن ١٠ ص٧٨، ٨٦) من وجهة نظر النموذج الشكلي ناقصة تقعا واضحا. ففي G - شأن ما نجد في النصين المصريين - يتلذذ الشيخان الأولان الجي أن يهب كل واحد منهما ثلث حياة الشجر، فيتها الملقى لنموذج من حكايات ثلاث. يروي الشيخ الأول والثاني كلاهما قصة طريفة من الحروان الذي يسوقه بين يديه، كما نجد في B و MN. ولكن عندما يأتي دور الشيخ الثالث لا نجد في رواية G ما يصف حروان يسوقه أمامه ومن لم فلا قصة لديه تستحق الرواية. ولا تتضمن G في هذا الموضع في الحقيقة غير عبارة مرسحة تقول: «وأخبر الشيخ الثالث الجي بقصة عجيبة أغرب من القصص السابقتين فسر سورا عظيما واحترأ طريا، وقال: أظنك ثلث حياة الرجل». فـ G تعبرنا أن الشيخ قد روى قصة وحسب دون أن نعرف كنهها. على عكس ما نجد في النموذج الباني الذي يمتثل في رواية كل شيخ من الشيوخ قصة كاملة، فقد حرم الخلق سماع القصة الثالثة التي تفترضها بنية السرد. ويتضح من الاقتباس السابق أن G تسلم بالنموذج الباني الذي يمتثل على الشيوخ الثلاثة ونكرة (القصص) انقسم إلى ثلاثة أجزاء، لكنها تتخلل في النهاية عن هذا البناء بساطة شديدة.

- (٤٨) الحكاية موجودة في ليدن جـ ١ ص ٢٨٠، ٢٧٩، B جـ ١ ص ٧٣، ١٠٦ و MN جـ ١ ص ١٩٩، ٢٧٨.
- (٤٩) يقع بعض مشاهد البتر موقعا مركباً بينما يقع البعض الآخر في مواقع عرضية غير متوالية. ولما اختلف مهم بين الطبقات الثلاث في قصة أبي الخيزر العباسي. وينتهي التصور للصبرية (في MN جـ ١ ص ٢٧٩ و B جـ ١ ص ١٠٣) بالصوص قد هبطوا على الأغ العباسي من إنسوة الخيزر، وقطعوا أخته، وهي حادثة غير موجودة في رواية ليدن للحكاية. ولا يقع هذا الحدث موقعا جوهريا تملأها داخل حكاية الأغ العباسي لكنه يربط الحكاية بإطارها الأوسع من خلال ما يقدم من موقف البتر/ الشبه الذي يميز كل حكايات سلسلة الأحمد. وهكذا تقدم الروايات للصبرية في هذا الموضع مثلا أدل على القدرة على توظيف نموذج شكلي في تحقيق وحدة بنائية تضم سلسلة من الحكايات المختلفة غير المترابطة، أكثر مما يقبل النص السوي.
- (٥٠) Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 3-9, 40.
- (٥١) B Vol 1 (Nights 296), p. 471.
- (٥٢) B Vol 1 (Nights 346), p. 527.
- (٥٣) **ibid.**



مخطوطات ألف ليلة وليلة في مكتبات أوروبا مخطوط متاجوياً كسفورد

فاطمة موسى*

الآداب بين أوروبا والمشرق في مختلف العصور. وهو الأسس لاهتمامنا في القرن العشرين بدراسة أدبنا الشامي وكتاب (ألف ليلة وليلة) بالذات. وتعتبر دراسة أستاذتنا سهير القلماوي أول دراسة عربية أكاديمية تقدم للقارئ والباحث العربي خلاصة بحوث امتدت في أوروبا وأمريكا لما يزيد على قرنين من الزمان.

كان المستشرق الفرنسي أنطوان جالان (١٦٤٦ - ١٧١٥) أول من قسّم (ألف ليلة وليلة) إلى قراءات فرنسية، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وغيرها من لغات أوروبا (١٧٠٤ - ١٧١٢). كان جالان من محبي مدرسة الألسن التي أنشأها الوزير الفرنسي كولبير تمهيداً لإعمال سياسة «شرقية» للملك فرنسا. وتلمح في حياة جالان الوظيفية والعلمية اختلاط السياسة بالتجارة بالطموحات الأدبية والبحشية كما يميز المستشرقين منذ بداية اهتمام أوروبا بدراسة ذلك الشرق، البعيد الغريب، مع بداية العصر الحديث.

لعل حديث اكتشاف أوروبا طرقاً من قصص (ألف ليلة وليلة) في أخريات القرن السابع عشر، وظهور أول ترجمة لهذه القصص إلى اللغة الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، من أطرف قصص التقاء الحضارات التي نعرفها، لما نتج عن ذلك من أثر في تاريخ الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي من اهتمام بالقصص الشرقي والعمل على اقتناء مخطوطات لـ (ألف ليلة) وغيرها من المجموعات، هذا مع تنوع شخصيات الرجال - من رحالة وجنود وموظفين - الذين كانوا يستكتبون الرواة في أنحاء المشرق الإسلامي ثم يبيعون تلك المخطوطات «الشمينة» لمكتبات الملوك والوجهاء في أوروبا، إلى جانب مكتبات الجامعات والمتاحف.

كل ذلك يشكل فصلاً مهماً وشيقاً في تاريخ الآداب الأوروبية وفي دراسة تيارات التأثر المتبادل في تاريخ * أستاذ الأدب الإنجليزي - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

وكان الأدب الفرنسي هو المثال الذي يحتذى في الأدب الأوروبية الأخرى، فطلعت فيه (ألف ليلة وليلة) ظاهرة فنية خلابة تمثل التقيض الصارخ لكل مقتضيات الفن الكلاسيكي الصارم، فكانت قلبي في أعين أصحاب الاعتدال وأساطين الذوق السليم، لكن جمهرة القراء وجدوا فيها متفحفاً للخيال المغرب المنطلق، وأدرك الكتاب والناشرون احتفاء السوق بهذا النوع من القصص فمضوا يلبون حاجته إليها، فإذا بظاهرة أدبية جديدة هي فن أو «مودة» القصص الشرقي تنتشر في فرنسا ومنها إلى إنجلترا وبقية أوروبا، ورحب الناشرون بأي قصص أو «ليال» شرقية من أي نوع، فظهرت على الفور (قصص تركية) (١٧٠٦)، ثم (قصص فارسية)، وهي ترجمة (ألف يوم ويوم) الفارسية، ترجمها بتي دي لا كروا زميل جلالان في مدرسة الألسن، وذكر في مقدمتها أنه حصل عليها من شيخ فارسي أسماه «دوريش مكلس» (مخلص)، وتبعتها (قصص صينية) و(قصص مفولية).... كلها نشرت بالفرنسية ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وإلى لغات أوروبية أخرى، وكلها سبقها مقدمات تدعي أن الكتاب ترجمة مخطوط حصل عليه المترجم أو صديق له أثناء رحلة في بلاد الشرق السحيب، لا فرق في ذلك بين قصص شرقي أصيل، وكتابات مختلفة من نسج خيال مؤلف فرنسي أو إنجليزي. وأغرق الناشرون سوق الكتاب بهذه القصص، فاتهم النقاد كتاب (القصة الشرقية) بالكلب والمبالغة في وصف القصور الفاخرة والجواهر الشينة والدور الذي يلعبه السحر في حياة أبطال الحكايات، وشكك بعضهم في صحة نسبة هذه القصص إلى أصل شرقي ابتداءً. إلا أن جمهور القراء ظل على شغفه بها، واستمرت باباً مفتوحاً لكل من يبحث عن شهرة أو مال، حتى انهم استكمل يوب - شاعر الكلاسيكية المبرز - الخاملين من الكتاب بأنهم أضما «بطيخون» القصة الشرقية بتصف رجالاً!

أضحى هم كل من وطعت قدماء بلداً من بلاد المشرق أن يحصل على مخطوط لـ (ألف ليلة)، لأسباب

وفد جلالان إلى القسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية سكرتيراً للسفير الفرنسي في أعوام القرن السابع عشر، وكانت السفارات إلى الدولة العثمانية تمولها شركات التجارة الكبرى ويحدد بقاؤها في المشرق بمعد قليل من السنوات. وكان جلالان مكلفاً بجمع مخطوطات ومسكوكات لخزانة الملك التي أضحت فيما بعد نواة المكتبة الوطنية في باريس، وكذلك لحساب أفراد من المولعين باقتناء المخطوطات والآثار الفنية. قام جلالان بعدد من الرحلات في تركيا والشام لهذا الغرض، وسمع في إحدى رحلاته طرفاً من قصص (ألف ليلة وليلة). وعندما عاد إلى فرنسا بانتهاه مهمته في منتصف القرن الثامن عشر، أرسل له من حلب مخطوط لـ (ألف ليلة) من ٤ أجزاء كان البداية لهذا الفصل الفردي في تاريخ الآداب الشعبية والرسمية على السواء، ومازالت المكتبة الوطنية بباريس تحتفظ بأجزاء ثلاثة من مخطوط جلالان^(١).

إلا أن الحديث عن مخطوط جلالان في المكتبة الوطنية، وما صدر عنه من بحوث، بعضها ذو أصل ثابت موثق وبعضها يشتط في التكهنات، جدير بفصل منفرد. وما يمتينا إليه هنا أن جلالان كان أدبياً ذا قلم، ولم يكن مترجماً ملتزماً، ألبس ترجمته «قوياً أوروبياً» قريباً إلى أذهان قرائه وأذواقهم، فنجحت (ألف ليلة) على يديه في غزو خيال القارئ الأوروبي حتى يومنا هذا. ظهر الجزء الأول من ترجمة جلالان الفرنسية سنة ١٧٠٤، وتوالت الأجزاء حتى ١٧١٢ (عشرة مجلدات). وظهر مجلدان بعد وفاته بستين (١٧١٧)، وترجم النص الفرنسي مباشرة إلى الإنجليزية وأعيد طبعه مرات ومرات (أحصيت في المكتبة البريطانية - مكتبة المتحف البريطاني - ١٩ طبعة مأخوذة عن جلالان قبل نهاية القرن ١٨)، وأثارت الترجمة في بريطانيا الفضول والشغف نفسيهما اللذين أثارتها في فرنسا.

كان القرن الثامن عشر يمثل سيادة الأدب الكلاسيكي والقيم التقليدية الراسخة في كل القنون،

المستعمرين كى يحفزهم على لوتيا المقهى فى الليلة التالية ليستمعوا إلى ما تبقى منها.

وصف راسل المخطوط الذى حصل عليه فى حلب بعد مرور قرابة تسعين عاما من تاريخ مخطوط جلالان، ذاكرا أن اسمه بالبرية (El Leila)، ولم يزد ما جمعه بشئ النفس على ٢٨٠ ليلة لنسرة الكتاب فى حلب!

أيد مستشرق من الضباط الذين عملوا فى الهند رواية راسل عن طريقة القص فى (ألف ليلة) بوصف طريقة الراوى فى الهند. وكان الكتاب والقراء فى أعربات القرن الثامن عشر لا يفرقون كثيرا بين الهند والشام، فكله عندهم شرق، على اختلاف اللغة والجغرافيا والادات.

انتبهز الكابتن سكوت النقاش الذى لار فى الدوريات الثقافية الإنجليزية حول أصل (ألف ليلة وليلة) وطريقة روايتها والفروق بين القصص المذكورة فى نشرات متفرقة، وأعلن عن حصوله على:

«نسخة من (ألف ليلة وليلة) كاملة لملها أكمل نسخة وردت إلى إنجلترا وربما أوروبا قاطبة، اشتراها من الأستاذ وايت أستاذ كرسى اللغات الشرقية فى أكسفورد، فى ٧ أجزاء مخطوطة جميعها فى تركيا والليفانت (شرق البحر الأبيض المتوسط) السيد إدوارد رولى متاجر».

نشر هذا الخبر فى المجلد الثانى من (ذخائر شرقية) ١٧٩٧م على لسان الناشر للمستشرق - الدبلوماسى - الرحالة - سير ولیم أوزلى الذى أكد للقراء أن المخطوط الجديد يحوى كثيرا من القصص التى لم ترد فى ترجمة جلالان، وأنه يأمل أن يصدر الكابتن سكوت ترجمة لـ (ألف ليلة وليلة) كاملة. وقدم سكوت قائمة بمحتويات المخطوط مقسمة على ألف ليلة وليلة فعلا،

ثقافية أو تجارية، وكل يعلن عند عودته عن حصوله على مخطوط «كامل» لـ (ألف ليلة وليلة)، مما يفسر العدد الكبير فى مكتبات أوروبا، والاختلاف الواضح بينها حسب البلد مصدر المخطوط ومكان كتابته.

زاد عدد الرحالة والموظفين الأوروبيين فى الشرق (من الإنجليز والفرنسيين خاصة) فى أعربات القرن الثامن عشر بزيادة التجارة والتعامل مع الدولة العثمانية وامتداد مسرح التنافس المسلح على المستعمرات إلى شبه القارة الهندية، وكثرت كتب الرحلات عن الشرق ومذكرات «المسافرين» من كل جنس، وأخذ عدد من الرحالة على عاتقه الشهادة بصحة ما جاء فى (ألف ليلة) من وصف لعادات الشرقيين وطرق معيشتهم، كما حرص عدد منهم على وصف جلسات المستعمرين فى المقامى وطريقة الرواة فى إلقاء القصص. ومن أشهر هذه الكتابات شهادة طبيب يدعى باتريك راسل نشرها فى كتاب عن مدينة حلب فى ١٧٩٤، وكان الكتاب قد خلف أعياه باعتباره طبيبا مقيما فى حلب فأقام فيها ما يزيد على عشرين سنة، ونشر طبعة جديدة لكتاب الأخير عن «الطاعون» باسم (التاريخ الطبيعى لمدينة حلب) أضاف إليه فصلا عن حياة أهل حلب خاصة وأهل الشام وبلاط الدولة العثمانية عامة، فأضحى موسوعة شيقة للحياة الاجتماعية والثقافية لأهل هذه المدينة العربية العريقة. أورد باتريك راسل فى كتابه وصفا لطريقة إلقاء الراوى قصص (ألف ليلة وليلة)، وقال فى وصفه جملة تناقلتها المجلات الثقافية آنذاك، ولعلها كانت المرة الأولى التى يناقش فيها القارئ الأوروبى طريقة إلقاء القصص الشعبي فى المحافل ويسقطها على ما يعرفه من ملاحم هوميروس وأنتشار أجداده النورديين والأنجلو سكسون - قال راسل إن الراوى يقوم بإلقاء «شبه مسرحى»، ويكاد يعبر بالحركة وهو يحكى القصة، وأضاف أنه من المعتاد أن يتحرك البطل أو البطللة فى ملوك، وبقت هاربا من بين

العربية، خاصة العامة المصرية، وكذلك الفحش الصريح لعدد من القصص المصرية التي تميز هذا المخطوط (وهي المجموعة التي اختارها ريتشارد بيرتون بالذات وترجمها فيما سماه «ليال إضافية»^(٣) أفرد لها المجلد الخامس من الليالي الإضافية التي ألحقها بترجمته الشهيرة لألف ليلة في عشرة مجلدات).

يرجع تاريخ المخطوط في المكتبة البودلية بأكسفورد إلى سنة ١٨٠٢، عندما باعه سكوت لهذه المكتبة، ووضع له فهرساً بالحكايات وعدد الصفحات في كل جزء باللغة الإنجليزية وكذلك بالعربية، وكانت قائمة المحتويات بالإنجليزية قد نشرت في (ذخائر شرقية) ١٧٩٧، وأضيف إليها البيان نفسه باللغة العربية فكشف عن ضعف إلمام سكوت باللغة العربية والخط العربي كذلك، وقد أبت في مقدمة المجلد الخاص بالفهرس عن أصل المخطوط أنه:

«جلبه من الشرق السيد إدوارد روتلي متاجو المحترم وبيع في جلسة بيع مخطوطاته بالزاد، اشتراه الأستاذ وايت من جامعة أكسفورد ثم باعه لجوناثان سكوت الذي باعه بدوره إلى أمناء المكتبة البودلية بالمجلدين».

أضفى سكوت على المخطوط الصلبيات نفسها التي ذكرها متباها في (ذخائر شرقية) (١٧٩٧)، وأكثر نسخة كاملة Perfect لـ (ألف ليلة) زودت لإنگلسترا وربما أوروبا جمعاء، مع تأملات عن الفروق بين نسخ (ألف ليلة وليلة) وغيرها من القصص الشرقي، مما ورد إلى أوروبا آنذاك، كما نقل إلى صفحات الفهرس نص المكاتبات التي نشرتها مجلة «جنتلمانز ماجازين» بشأن مخطوط (ألف ليلة) الذي اشتراه باتريك راسل من حلب، وغير ذلك من استفسارات القراء وتعليقاتهم، لتصبح صفحات الفهرس للمهدي «إلى مجلس الأبناء المجل من نخادهم جوناثان سكوت، ٥٥ بدلا من ٣٢».

موضحا أن هناك فجوة من ١٤٠ ليلة، سقطت بين الجزئين الثاني والثالث.

يشير ريتشارد بيرتون، في التبت الذي أورده في الجزء العاشر من ترجمته لـ (ألف ليلة)^(٤) في أخريات القرن التالي، إلى هذا المخطوط باسم «مخطوط سكوت». ويحه في ذلك الباحثون في تاريخ (ألف ليلة) وإن ذكروا جميعا أنه أصلا يعود إلى روتلي متاجو الذي حصل عليه من «تركيا»، وكان اسم تركيا يستعمل للدلالة على جميع مناطق الدولة العثمانية. وهو المخطوط الذي انفصل الحديث عنه في هذا البحث لأهميته في نظرتنا من وجهين: أولا لأنه أول مخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) خرج من مصر إلى بريطانيا، وقد أهمله الباحثون. وثانيا لأثره المباشر في كتاب من أهم كتاب القصة الشرقية في الأدب الإنجليزي هو وليم بكفورد مؤلف قصة «فالك» أو الخليفة الواثق (١٧٨٦).

*

مخطوط روتلي - متاجو لـ (ألف ليلة وليلة) من مقتنيات المكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم Orient 550-7. ذكره زوتبرج^(٥)، وهو العمدة بين النلاسين الأوروبيين لمخطوطات (ألف ليلة) في أخريات القرن الماضي، ولكنه اعتبره ثانويا من حيث القيمة إذ «احتل مكانا هامشيا لطبيعة قصصه وطريقة توزيعها، ومصدره غير مؤكد». وبيع زوتبرج جميع الباحثين في قصص (ألف ليلة) ومصادرهما حتى مايا جرهارد^(٦) ففسى الستيات من قرنا هذا، كما خلط بعضهم بينه وبين مخطوط أصغر محفوظ في مكتبة كلية كرايستشرش في أكسفورد.

ولعل السبب في إهمال المترجمين الإنجليزي هذا المخطوط هو ضعف إلمام كل من الأستاذ وايت المستشرق المحترف، وكابتن سكوت المستشرق الهاوي، باللغة

ولعل غير ما أقاد به بيرتون في بحوث مقارنة نسخ (ألف ليلة وليلة) أنه أورد مخطوط متناجو وغيره من المخطوطات والنسخ المطبوعة في زمانه في لبت أو جدول يوضح العلاقة بينها، ويظهر منه بوضوح أن هناك قصصا لم تظهر في غير هذا المخطوط من نسخ (ألف ليلة).

وليم بكفورد ومخطوط متناجو:

كان وليم بكفورد (١٧٦٠ - ١٨٤٤) أول من ذكر شيئا عن هذا المخطوط في كتاب منشور، وهو ما يعرف بطبعة لوزان من «رواية فالك» (١٧٨٧) بالفرنسية، وكانت الطبعة الإنجليزية للرواية قد صدرت في لندن في العام السابق وادعى مترجم الرواية ونشرها أنها قصة شرقية أصيلة وردت من الشرق مع عدد من المخطوطات والكتب «أحضرها رحالة أديب»، ومثل هذه المقدمة كانت كفيلة بلنوع القصة المنحولة وتجاهلها تجاريا في السوق. سارع مؤلفها الحقيقي بنشر الأصل الفرنسي وقدم له بتأكيد أنه مؤلف القصة وأن «سوء تصرف أحد الأدباء» أدى إلى نشر الترجمة الإنجليزية قبل النص الفرنسي الأصلي، ولكنها ليست مأخوذة عن أصل شرقي. ووعد القراء بنشر قصص شرقي في المستقبل، وأنه قيس نوره من «مجموعة المخطوطات الشرقية الثمينة التي خطفها السيد ورتلي موتناجو، وأصولها اليوم في حوزة السيد بأمر الخامي ووكيل أعمال دوق بلفورد».

ولعل (فالك) وظروف نشرها وشخصية مؤلفها^(٧) من القصص المهمة في تاريخ الصراعات الأدبية وما يحيط بظهورها من ظروف خاصة بالمؤلف والمجتمع المحيط به، ففي حالة بكفورد يظهر اعتراض الأهل والمربين على (ألف ليلة) وتوجيههم من تأثيرها على شباب تعلق الأسرة عليه الآمال في أن يكون من رجال الدولة البارزين.

أولع بكفورد منذ طفولته بقصص الشرق العجيب ويكتب الرحلات والغرائب، وكان الوارث الوحيد لرجل

على أن نعمة حديث سكوت عن المخطوط تبذل تماما بعد أن باعه مكتبة البودليان، وتقاضى ثمنه لا ريب، فبعد الإعلان على لسان المحرر لـ (ذخائر شرقية) أن «من المنتظر أن يصدر ملك المخطوط ترجمة كاملة وأمانة تعطينا نصاً مرضيا لألف ليلة وهو الأستاذ العلامة مالك المخطوط»، ودعم سكوت هذا الأمل بإعلان عن نشر «ترجمة لقصص (ألف ليلة وليلة) لم ترد في جالان، يترجمها سكوت من مخطوط ورتلي متناجو من ٧ أجزاء، جلبه من تركيا وهو اليوم في حوزة جوناثان سكوت»، وذلك في الصفحة الأخيرة من كتاب له صدر في ١٨٠٠ بعنوان (قصص ونوادير ورسائل) - مترجمة عن الفارسية والعربية.

وعندما أصدر جوناثان سكوت طبعته التي زعم أنه راجعها ونقحها على الأصل العربي، انضح أنها لا تزيد على ترجمة جالان المعروفة في الإنجليزية منذ قرن، فيما عدل المجلد السادس الذي ضمنه عددا من الحكايات مأخوذة فعلا من مخطوط متناجو، وكتب في مقدمة الكتاب (١٨١١) يعلل مسلكه للقراء:

«..... كم أحببت وخاب أمل كمتشرق يتوهم أن لديه كنزا في ٧ مجلدات من ألف ليلة وليلة يستحق عناء البحث والترجمة، إذ وجد أن عددا كبيرا من الحكايات لا يصلح للنشر باللغة الإنجليزية نسبة كبيرة من هذه القصص خارجة على الأدب واللياقة والعدد الباقي أفنه من أن يشير اهتماما لدى القارئ الأوروبي، مهما كان أثرها في جميلات الحريم وفي المستعدين في مقاهي الشرق».

ظل مخطوط متناجو في البودليان يشكل علامة استفهام، خاصة بعد أن انتخب ريتشارد بيرتون أقدم الحكايات ونشرها في الجزء الخامس من (ليال إضافية) وأهداها إلى ماكس مولر وأستاذ آخر من أمراء المكتبة لرفضها نقل المخطوط إلى مكان يناسب المترجم ا

إلى مكة بالذات إضافة رومانسية من الشاب الإنجليزي التحمس أو إضافة من المعلم المترجم الذي يعمل على رفع أجره.

يتضح من فحص الأوراق الخاصة والمخطوطة التي خلقها ولیم بكفورد^(٨) أن حكايات (ألف ليلة) الساخنة، التي قدمها الشاب المتشّبي بكسر أغلال الوصاية كانت من مخطوط متناجو، فبين هذه الأوراق ترجمة إنجليزية تكاد تكون كاملة لمخطوط متناجو إلا أنها مسودة وبخط لم أستطع أنا أو غيري من الباحثين في أوراق ولیم بكفورد تعرّف صاحبه أو صاحبتة من بين من كانوا يحملون في خدمته، كما أنها ليست بخط بكفورد نفسه. ومن الواضح أن كاتب الترجمة كان يدون ما يسمع من «إلقاء شفاهي».

والى جانب هذه المسودات (يزيد حجمها على ألف صفحة في فروخ ورق فوليو) هناك عدد كبير من قصص (ألف ليلة) مأخوذ عن المخطوط نفسه ومكتوب بالفرنسية مع تعديل في الحبكة وفي القصة عموماً يجعلها أكثر إحكاماً، وهي من تحرير بكفورد نفسه، ونسخ أدبية فرنسية مسنة كانت تمشي في كتفه وتراجع أسلوبه في اللغة الفرنسية. كان بكفورد يجمع نشرها إذ وجدت في أوراقه مقدمة كتبها لإحداها وهي حكاية «أسس الوجود والورد في الأكمام»، يعترف بكفورد في هذه المقدمة أن خياله جمع به فخرج عن النص العربي وأعاد كتابة القصة كما لو كان هو مؤلفها، وأن أستاذه حاول كبح جماحه بلا فائدة.

لم يكن بين الباحثين في أعمال ولیم بكفورد (التي بقي معظمها دون نشر في أوراق) من يعرف اللغة العربية، فلم يثبتوا أو يحققوا الصلة الوثيقة بين «أوراق بكفورد» ومخطوط متناجو لـ (ألف ليلة)، وكان همهم التنقيب عن حكاية أو شذرة يمكن أن يرجع إليها الأصل في رواية (فانك) (١٧٨٦)، ولو كان أحدهم

عصامي من التجار، وأصحاب مزارع القصب والعبيد في جامبيكا، مات عنه أبوه وهو في العاشرة وكان أحد الأوصياء عليه رئيس الوزراء في ذلك الوقت، ورحته أمه وهي من أسرة نبيلة في اسكتلندا (آل هاملتون)، فأبقتة بجوارها، وتوفر على تعليمه مفسرون خصوصيون في كل فن، فنشأ شديد الحساسية متعمد للولعب ولأولع بقصص (ألف ليلة وحكايات فارسية) وبالحديث عن الشرق عموماً، وعوف عن العبيد والراهضة والمعارف الرجولية - من وجهة نظر أسرته - التي تطمح في أن يصير يوماً من الحكام، وتوجس أولياء أمره ومعه من أثر الحكايات الشرقية على عقله الغض فحرمت عليه، بل أقنعه مؤدبه بإلقاء حزمة من المخطوطات المصورة للشمسة في النار «قرباناً على مذهب الذوق السليم»، وكتب بذلك مهتناً فخراً إلى الوصي على الصبي، إلا أن ذلك الفتى الشرى لم يعدم من يزوده بالحكايات الممنوعة والرسوم والزخارف الشرقية التي يعشقها سراً، وعندما بلغ سن الرشيد طرح عنه كل قيد، وانغمس في «تعاطى» الحكايات الشرقية، واستأجر كبار الموسيقيين ومهندسي الإخراج ليعيش هو وضيوفه المتشبهون في جو سحري معزول تماماً عن العالم الخارجي؛ لعبت فيه حكايات (ألف ليلة) المأخوذة من مخطوط متناجو بالذات دوراً مهماً في منعة نخبة الضيوف المدعوين لقصره لقضاء فترة أعياد الميلاد ورأس السنة. في شتاء ١٧٨٠ - ١٧٨١؛ كتب بكفورد في رسالة الدعوة لأحد ضيوفه بعده بتقديم حكايات من (ألف ليلة) «ساخنة، ملتعبة من فم الراوي مباشرة، مباهية: «أستاذي للغة العربية مسلم من مواليد مكة» وكانت ظاهرة للمترجمين العرب، خاصة من اللبنانيين المسيحيين، منتشرة في أوروبا في ذلك الحين، إلا أن بكفورد أصر على أن مترجمه «مسلم من مواليد مكة»، ويشير إليه باسم زمير Zemir، ولعله كان يدعى «سميسر»، فقد رأيت في أوراق بكفورد^(٩) الخاصة كلمة «سمر» مكتوبة بخط مبتدئ، وهو من مواليد الدولة العثمانية على أي حال، والإشارة

استغرق حوالي ستة أشهر. وحسب كل من زوتبرج وبيرون أن هذه الشهور تقع في أواخر ١٧٦٤ وأوائل ١٧٦٥. وإذا يتتبع الباحث سيرة روتلي متاجو وأسفاره في المستعنيات من القرن ١٨^(١٠)، نجد أنه جاء إلى الإسكندرية من لجهون في إيطاليا في أبريل ١٧٦٣، ثم أقام في رشيد في العام التالي، واتخذ معلما للغة العربية وأخذ يجمع المخطوطات الثمينة ويغالب الجمعيات العلمية. كتب في رسالة إلى الجمعية الملكية قرئت بالنيابة عنه في مارس ١٧٦٦:

«وجدت مصحفا ثميناً ولكني لم أتمكن من شرائه لأنه في الجامع الرئيسي ويلزمى ٢٠٠ جنيهها على الأقل لأتبع الإمام أن يسرقه لي» (١١).

غادر روتلي متاجو مصر لفترة قصيرة واحتفظ بكتبه وكتبه في رشيد، وكذلك احتفظ بجارية حبشية أنجبت له ولداً. وبعد سنوات من التنقل استقر في الإسكندرية مع جاريته عائشة وابنه مسعود في ١٧٧٢ وكلف معلمه السابق الشيخ علي بتعليم الصبي القراءة والكتابة، وتولى هو تعليمه اللغة التركية.

وعند وفاة روتلي متاجو في ١٧٧٦، انضج أنه أوصى بمكتبته من المخطوطات والكتب الشرقية لابنه مسعود الذي انتقل إلى إنجلترا تحت وصاية لورد ساندوتش والهامى بالمر الذي احتفظ بالمكتبة لصالح الابن ونفذ وصية الوالد: أن يعيش مسعود في الريف ويتعلم اللغة الإنجليزية ولا يقرب اللاتينية أو اليونانية ولا يقطن في أي وقت في لندن أو أكسفورد أو كامبريدج!

وعند وفاة مسعود بيعت المكتبة في المزاد سنة ١٧٨٧، واشترى الأستاذ وايت مخطوط (ألف ليلة) ومنه اشتراه جونانان سكوت الذي باعه بدوره لمكتبة البولديان بأكسفورد. على أن من الواضح من أوراق ولیم بكفورد

مسلماً أو عربياً لما خالجه شك في أن القصة منقولة وأنها أوروبية الفكر مع الاستعانة بأسماء أماكن وشخصيات من الشرق.

لم أعثر أنا أو غيري على أصل لرواية بكفورد في مخطوط متاجو لـ (ألف ليلة)، ولم يكن الشاب الإنجليزي ذو الخيال الجامح في حاجة إلى مرجع شرقي أكثر مما ورد عن الخليفة الواثق في موسوعة ديربلو (١٦٨٩) وما قرأه في (ألف ليلة) وغيرها من وصف لبذخ القصور وغلبة قوى السحر على حياة الناس، وأسماء أماكن ومدن تسحر الأذن كبغداد وسامرا واصطخار وشيراز والموصل وغيرها.

على أنني وجدت فيها سطر على حوائش المخطوط باللغة الإنجليزية بخط سكوت، وماورد في أوراق بكفورد ومراسلاته، ما مكنتني من استجلاء أصل المخطوط ومكان كتابته في مصر في القرن الثامن عشر، وتحديد مسار المخطوط حتى استقر بالمكتبة البولديا بأكسفورد^(١٢).

يقع المخطوط كما أسلفنا في ٧ مجلدات يضاف إليها مجلد يحمل الفهرس وملاحظات للمستشرق جونانان سكوت، يتساوى عدد أوراق كل مجلد (قراءة ٣٠٠)، ولكن القارئ يكتشف أن تقسيمها جاء اعتباراً لأن عدداً منها يبدأ في منتصف الجملة! كاتبها ليس خطاطاً ولا مثقفاً ولغتها عامية. ومن الواضح أنها مكتوبة في مصر بلغة عامية «فلاحية»، وقد استشف ريتشارد بيرتون ذلك فرجح أن يكون روتلي متاجو حصل عليها من القاهرة، ولم يحاول بيرتون أن يوفق تواريخ إقامة متاجو في مصر.

يورد ناسخ المخطوط اسمه: «عمر الصفتي غفر الله له» في آخر المخطوط، ويورد التاريخ على أنه ١٨ صفر ١١٧٨ من الهجرة، كما يورد في ختام الجزء الثاني التاريخ: ٢٠ شعبان ١١٧٧ هـ، أي أن نسخ المخطوط

أنه للملك باز وأخوه الأصغر كهرمان، وخط هذا المجلد وديء وفيه صفحات بفقرات مكشورة، وعدد ٥ صفحات مكتوبة بخط مختلف.

عدد أوراقه ٣٣٩ ورقة وهو أسوأ الأجزاء كتابة ولكنه الخط نفسه في المخطوط كله.

٢ - المجلد الثاني (Bodl. Orient 551) أقصر المجلدات (١٥٢ ورقة) وأحسنها خطاً، ويمتاز بخاتمة يرد فيها: هذا ختام الجزء الرابع (١) من (ألف ليلة وليلة) في ٧٧ ليلة على التمام. في ٢٠ شعبان سنة ١١٧٧. هذا برغم أن صفحة العنوان تورد «الجزء الثاني من ألف ليلة وليلة في ٩٣ ليلة على التمام. ع. ما يرجع أن هذا الجزء أصلاً كتب لمجموعة منفصلة، وأضيف فيما بعد إلى مجموعة متناجرو، وهو يحمل حكاية قمر الزمان كاملة، ويختم بوفاء أبيه شاه زمان وتولى قمر الزمان الملك.

٣ - المجلد الثالث (Bodl. Orient 552) يحوى ٢٢٩ ورقة ويبدأ في منتصف جملة لا علاقة لها بالمجلد السابق، ويقص «حكاية حسن البصري» من منتصفها تقريباً. وهذا هو الجزء الذى ذكر سكوت فى الفهرس أنه لاحظ «فجوة» من ١٤٠ ليلة سأل عنها ولت فأحاله إلى بكفورد.

ينتهى الجزء الثالث فى منتصف جملة تكتمل فى بداية الجزء الرابع.

٤ - المجلد الرابع (Bodl. Orient 553) يحوى ٢٨٨ ورقة. تجد فيه بداية الحكايات التى أعاد بكفورد كتابتها بالفرنسية، وأدخل عليها كثيراً من نتاج خياله هو، وهى قصة مازن التى تشبه كثيراً «حكاية حسن البصري». تبدأ حكاية مازن فى الورقة ١٧٩ وفى الهامش تعليق بخط سكوت: «حكاية مازن يقول الأستاذ ولت إنه ترجمها بطلب من ليدى كرافن أميرة أنسباخ (اسم زوجها الثانى)». وينتهى المجلد قبل نهاية الحكاية.

إن مخطوط (ألف ليلة) موضوع البحث كان فى حوزة وليم بكفورد فى فترة أعياد الميلاد سنة ١٧٨٠، عندما كانت ترجمة الحكايات وروايتها «ساخته» تمثل أشهى المتع والطيبات التى وعد بها ضيوفه. وفى رسالة مكتوبة بالفرنسية وم محفوظة فى أوراق بكفورد تبشر ليدى كرافن صديقها الشاب أن السيد بالمر أرسل قائمة بالمخطوطات التى فى حوزته، وتدعو بكفورد أن يفحص معها القائمة «حتى لا يحدث خطأ فى اختيار ما يترجم». وكانت ليدى كرافن شابة من أسرة نبيلة، جميلة وروعاء تعيش منفصلة عن زوجها ويدعوها بكفورد فى رسائله «فتاتى العريية الساحرة»، وكانت واحدة من ضيوفه. فى ذلك الاحتفال الممتد الذى أثار كثيراً من الأقاويل عن ممارسات غريبة وسحر أسود! عاد المخطوط إلى بالمر، ولعل ذلك كان فى ١٧٨٣ عندما اضطر بكفورد إلى الإقامة فى سويسرا، وعندما طرح للبيع فى المزاد لم يحرص بكفورد على شرائه بل اكتفى بإرسال مندوب اشترى «حزمة واحدة من أوراق مشابهة»، كما أفاد الأستاذ وايت عندما سئل عن الفجوة الواضحة فى المخطوط.

ولم يظهر لهذه الأوراق المكتوبة بالمرية أثر فى أوراق بكفورد، ولم يستطع أى من الباحثين العثور عليها أو التكهّن بما فيها. أو إثبات صحة كلام وايت من عدمه، لكن الثابت أن مخطوط ورتلى لـ (ألف ليلة) فيه خلط وتكرار وفجوات كثيرة، وأن عددا من المجلدات يبدأ فى منتصف حكاية وأحياناً فى منتصف جملة.

وصف المخطوط :

١ - يحتوى المخطوط على ٧ مجلدات كما أسلفنا، مع أن الكتالوج الممد لجلسة البيع بالمزاد يورد ذكر ٦ أجزاء فقط، ومن الواضح أن جونفان سكوت هو الذى رتب أوراق المخطوط ورقمها بحيث تصل إلى ٧ مجلدات. ويورد المجلد الأول القصص الإطارية (ألف ليلة) (Bodl. Orient 550) ولكن اسم المالكين يرد على

وتلتقط شهرزاد غيط الحكاية بالكلمات نفسها كل ليلة: «بلغتني أيها الملك السعيد الموفق الرشيد صاحب الرأي السديد والفعل الجميل الحميد قال الراوى حكى والله أعلم بغيبه وأحكم وأعز وأكرم فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأم أنه كان فى قديم الزمان والمصر والأوان وسالف الأيام بمدينة ...».

والتكرا رسة عامة فى السرد وفى التعليق، وكثيرا ما يرد فى أحداث القصة وحكيتها، فحكاية «مازن» شبيهة بحكاية حسن البصرى وزوجه ابنة ملك الجبان. وإلى جانب الحكاية الإطار - واختتام لها كما فى طبعة بولاق مثلا - نجد الحكايات متداخلة وشخصياتها نقص قصصا كثيرة مجرد قضاء الوقت أو للخروج من مأزق أو للتليل على ما ورد فى حديث لها.

وفى مناسبات الوصف يترك الراوى غيط الحكاية، ويشتغل فى الوصف بلغة مسجوعة قد يضمها أحيانا من الشعر. يقول فى وصف معركة فى حكاية «مازن»:

«فوقعت العين على العين واصطفت
المساكر واعتلت الصفوف وتقدمت الألوف
فلم تكن إلا ساعة حتى التقلت [] الجيشان
وخاف الجبان وولب الشجاع حتى أرسلوا
من أفواههم النيران حتى غابوا عن الأعيان
وحلثوا الروس عن الأبدان وجرا الدم وساح
وتقطعت الرماح وضاق متسع البطاح وزاد
الصياح وراح ونادا الشجاع لأبراح فلم يزل
السيف يعمل والدم يبدل ونار الحرب تشمل
وقد شحوا بالأرواح فما كنت ترى إلى جواد
عاير (1) ودم غابر فلم يزلوا كذلك إلى الليل
وانفصلت الطائفتين وخمدت النيران ...».

(الجزء الخامس ورقة ٧٧).

أما وصف الجمال فتقليدى، لا فرق فيه بين كون الموصوف ذكرا أو أنثى: تبدأ شهرزاد فى وصف ما زن فتقول:

٥ - يورد المجلد الخامس ما يتبقى من حكاية ما زن يلها مباشرة عدد من توادى هارون الرشيد، وما يلقي عليه من حكايات لتسليته إذ «يضيق صدره» فيخرج ليلا متخفيا ليسرى عن نفسه، ترد فيها إشارات جنسية صريحة بلغة عامية مصرية، الأرجح أنها من وجه بحرى وخلفيتها مصرية. وينتهى المجلد (٢٣٧ ورقة) فى بداية قصة التاجر الشامى ونساء القاهرة.

٦ - يحوى المجلد السادس (Bodl. Orient 555) ١٨٢ ورقة، ويورد قصة التاجر الشامى والنسوة المختالات، ثم يورد عددا آخر من التوادى الجنسية التى اختارها بيرتون فيما بعد ليضمها إلى الليالى الإضافية، وكلها مصرية صريحة، وينتهى المجلد فى منتصف قصة الوزين الآخرين أحمد ومحمد.

٧ - المجلد السابع (Bodl. Orient. 556) يحوى ٢٠٦ ورقة، ويكمل حكاية الوزير محمد وابنته وأخيه وابن أخيه، ويسرد قصص سلاطين آخرين - سلطان الأندلس - ملك العراق، ويختتم بحكاية سلطان الصين الذى تزوج بنت التاجر. وفى صفحة الختام «ترويسة» مثقلة مزخرفة بالبحر الأسود والأحمر فيها اسم الناشر «الفقيه إلى الله عمر الصفنى غفر الله له»، والتاريخ كما أسلفنا ١٨ صفر ١١٧٨هـ.

أسلوب الحكايات فى مخطوط متناجى: لغة المخطوط كما أسلفنا عامية مصرية، فيها كثرة من الأخطاء الإملائية والأخطاء فى كتابة الأسماء، ونلفت هنا نظر الباحثين فى اللغات العامية فى اللغة العربية، فهنا نص عامى مصرى محفوظ منذ منتصف القرن الثامن عشر.

ويحفظ الراوى بتقسيم السرد إلى ليالى، ولا يفتأ بعد فقرات (تقل أحيانا إلى فقرة أو فقرتين) أن يكرر انقطاع شهرزاد عن الحديث لطلوع الفجر ثم عبارة «لما كانت الليلة التالية قالت دنيازاد... إلخ...» تكتب بقلم أغلظ وكلمات منها بملاد أحمر.

مخطوط متاجو يضاعف فترات الإغماء في بعض الحكايات؛ فسقى حكاية «أسس الوجود والورد في الأكماء»؛ يعقد الملك دريس عقد الحبيبين بعد طول شتات، ويحكى أسس الوجود لزوجته قصة ابن الملك وبت الوزير ثم «يتعاقبان ويمضى عليهما أسبوعان لا يعرفان من يروح ومن يبقى» (المجلد الرابع ص ٣٠٨).

وبالمقارنة بالحكاية نفسها في الطبعة المصرية الشعبية، للتلاوة اليوم، نجد أنهما «غرقا في بحر الغرام ومضت عليهما سبعة أيام وهما لا يدريان ليلا من نهار» (الجزء الثاني ص ٢٨٣).

لعل ولیم بكفورد كان الأديب الأوروبي الوحيد الذي أتبع له أن يطلع على عالم (ألف ليلة) كما صوره خيال الراوي الشعبي المصري دون مصفاة المترجمين الأدباء. والحديث عن أثر (ألف ليلة وليلة) في الأدب الإنجليزي وخصائص القصة الشرقية حديث طويل نفرد له فصلا قداما. على أن دراسة مخطوط متاجو يمكن أن تقدم للباحث المصري في الأدب الشعبي واللغة العامية المصرية مادة خصبة، إلى جانب ما يقدمه لدراسات (ألف ليلة).

وشاب مليح نقي الألوأب طيب الكلام حسن الابتسام ممثل القوام كأنه غصن بان أو ورد عيزران كان اسمه مازن كما قال فيه بعض واصفيه هذه الأبيات:

جاء وفي قده أعمال
مهتف ما له مثل
وقد حقت عطفه شمالا
والقلت جفنه شمول
ثم اتشنا واقما بخده
فثنى إلى نحوه المقول
فجسم ناحل حفيف
وردد خراج ثقيل

ولعل التشبيب بفتة الأبطال في (ألف ليلة) مما فتن ولیم بكفورد في ثورة ضيقه منذ صباه المبكر بالقيود التي تفرضها أمه الاسكتلندية المتزمتة وأوصيائه من النبلاء للمتجرفين، هذا إلى جانب المغالاة في وصف العواطف والانفعالات؛ فالمنشأ «يشئ عليهم من لذة الوصال»؛ وهذا وارد في جميع نسخ (ألف ليلة)، ولكن نص

الهوامش :

لنأخذ من التفصيل لعدد من نقاط هذا البحث أنظر:

1. Abdel Halim, Mohamed. Antoine Galland, Sa Vie et son œuvre. Paris, 1964.
2. Oriental Collections, II (1797).
3. Burton, Richard F. *Alf Laylah wa Laylah: Book of the Thousand Nights and a Night*, vol x, 1888.
4. Zotenberg, H. *Histoire d'Ala Al-Din..... avec une notice sur quelques Manuscrits des Mille et Une Nuits*, Paris 1888.
5. Gerhardt, M. *The Art of Story-Telling, A Literary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden, 1963.
6. Burton, Richard F. *Supplemental Nights of the Book of the Thousand Nights and a Night*, 1888 Vol. V.
7. Moussa-Mahmoud, Fatma (ed). *William Beckford of Fonthill... Bicentenary Essays*, Cairo, 1960.
8. Beckford and Hamilton Papers, now in the Bodleian Library, Oxford.
9. Moussa-Mahmoud, Fatma. «A Manuscript - Translation of the Arabian Nights in the Beckford Papers.» *Journal of Arabic Literature*, VII, Leiden.
10. Curing, Jonathan. *Edward Wortley Montague, 1713-1776, The Man in the Iron Wig*. London, 1954.

ملاحظات عن ألف ليلة وليلة

محسن مهدي*

تكون (ألف ليلة وليلة) من قصص وضعت داخل إطار قصصى عام يروى الظروف الصعبة فى تاريخ البيت الملكى الهندى الإيرانى الساسانى القديم الذى كان سلطانه يمتد من سمرقند إلى بلاد الهند والصين . ويروى الكتاب سوء الحظ الرهيب الذى أصاب كلا من البيت الملكى وأهم مدينة فيه ، بلغة متواضعة غير دقيقة وأحياناً دلرجة ، ويضفى ذلك على العمل كله طابعا فكاهيا بالذات إذا أخذت فى الاعتبار نهايته السميدة . وقد كتبت القصص فى المصور الإسلامية وأعيد كتابتها ، ووضعت فى إطار الماضى الذى يمتد عبر تاريخ الديانات السماوية المعترف بها ، ويرجع ذلك على الأقل إلى عصر النبى سليمان . ومع هذا ، تجد أن القصص منحصرة داخل إطار قصصى يضع رايها خارج أزمنة اليهودية والمسيحية والإسلام وبلادها . ونجىء القصص على لسان شابة وثنية ذات حكمة ، وترويه الملك وثنى فى بلد وثنى فى زمان وثنى . وتزعم شهرزاد أنها تتحدث عن أحداث ماضية ، وفى الحقيقة هى تتنبأ بأحداث قادمة . وهى تتكلم عن مخاوف وآمال وعن كوارث قادمة وعن نهاية سعيدة ونتائج مبهجة . ومن الممكن أن نقول بصغة مبدئية إن الموضوع العام فى (ألف ليلة وليلة) هو تاريخ العلاقة بين ملكية وثنية والمعتقد السماوية ، وهو تاريخ يبدأ فى الأزمنة القديمة فى ظروف تبدو كأنها ستؤدى بهذا البيت الملكى إلى كاهنة ، ولكنها تنتهى بمهرجان تجد فيه أن كلا من البيت الملكى ومدينته يحتفلان فيه

* أستاذ الدراسات العربية — جامعة هارفارد . ترجمة منى مؤنس بأستاذ مساعد ، قسم اللغة الإنجليزية ، كلية الآداب جامعة القاهرة .

للمرة الثانية، فإن الحب ينزل من فوق الشجرة، وعندما يلمس الأرض يقول لها : «أنا سعيد الحظ» سعد الدين. ويسلو أن سوء الحظ والتدهور اللذين يصيبان البيت الملكي يتوزعان مع حسن الحظ والازدهار لعقيدة من نوع جلنبد، تبدو كأنها تشير إلى تحسن مصير سمي الحظ وبمثلهم كل من الصبي مساعد المطبخ والرجل الأسود. وفي الحقيقة أن تحول العشرين جارية إلى رجال في هذا المشهد يدل على أن التكوين الفلكي الجديد يقف عموماً في صف هؤلاء الذين يمانون من سوء الحظ، وهم ذلك النساء والرجال السود جميعاً الذين يشتركون في تمرد مشترك على التقاليد التي كانت قد لبثت مكاناتهم المتدنية في المجتمع.

وتؤثر المشهد على الأخ الأكبر جعله ينفر من الأشياء الدنيوية عموماً ومن السلطة الملكية خاصة. ويقترح على أخيه الأصغر أن يتركاً ملكيهما وطوفا دون هدف حبا في الله وألا يصودا إلا عندما يقابلان إنساناً يماني مأساة أكبر. وبعد يومين فقط، يصلان إلى شاطئ البحر ويمرّان على ماكانتا يحثان عنه. ويدونه كان جنبا أسود فكر في صعوبة السيطرة على النساء، وكان قد دبر الخطة التالية: قام هذا الجنى الأسود باختطاف عروس في ليلة زفافها، ووضعها في علبة زجاجية كبيرة مقفولة بأربعة أقفال من الصلب لم وضعها في قاع البحر. ولم يطلق سراحها إلا عندما كان يستطيع أن يكون معها على شاطئ البحر. وعندما يرى الملكان اقتراب هذا المخلوق الخفيف منهما يتسلقان شجرة كبيرة كانت في مرج ويختبئان بين أغصانها. ولكن بمجرد أن يضع الجنى رأسه على حجر امرأته وينام تراهما هي وتزيح رأس الجنى من على حجرها وتجبرهما على النزول من فوق الشجرة ليشبها وغبتهما، وتهدهما بأنهما سوف توقظ الجنى الذي سوف يفرقهما في البحر إن رفضا تلبية طلبها. ويحدث هنا أن الخوف من الموت الذي يحل محل كل من الخوف من الله والتخلي عن

وأول تنويه يوحى بأن العقيدة الدينية تلعب دوراً ما في سوء الحظ الذي يواجهه البيت الملكي في مشهد الحقيقة المشهور الذي يحدث في قصر الأخ الأكبر، أي للملك شهريار. وهناك مشهد خيالة آخر يحدث قبل مشهد الحقيقة هذا، وذلك في غرفة نوم الأخ الأصغر، أي الملك شاه زمان، في سمرقند، وكان يمثل انهيار الأسس التقليدية للزواج ويدل على المعاني السياسية المرتبطة بتمرد النساء وبالذات لوكن ملكات. ولكن مشهد الحقيقة يشير الدهشة أكثر، ويحدث في الهواء الطلق، ولا يشترك في العملية اثنان فقط بل اثنان وأربعون مشاركاً. وتظهر فيه الملكة في الحقيقة ومعها أربعون جارية. وعندما يدخلن ملابسهن يتبين أن عشرين منهن من الرجال السود الذين كانوا يرتدون ملابس النساء ويسكنون في القصر. وحشيق الملكة هنا ليس الصبي مساعد المطبخ غير المعروف الذي ظهر في غرفة نوم شاه زمان، ولكنه في مشهد الحقيقة رجل أسود تاديه هي باسمه وينزل هو من فوق شجرة. وفي آخر المشهد الذي يمتد طيلة يوم بأكمله، يقفز فوق سور الحقيقة ويتجه إلى الطريق. ويتكرر هذا المشهد مرتين في الحكاية الإطّار. وأول من يرى هذا المشهد هو الأخ الأصغر، ويكون له تأثير شاف عليه لأنه يراه أن سوء حظه ليس فريداً من نوعه ولا خطيراً كما كان يعتقد. وهو يدرك بعد أن يرى المشهد أنه بالمقارنة أحسن حالاً. ويلاحظ الأخ الأكبر التفسير الذي يحدث في لون أخيه الأصغر وشهيته، وعندما يسأله عن السبب يتمرد الحادتين. وهو مستعد أن يصدق سوء حظ أخيه الأصغر ولكنه يشك في سوء حظه هو نفسه. حيث، يطلب منه الأخ الأصغر أن ينظر بنفسه وشاهد كلامهما إعادة للمشهد. ولكن هناك فرقاً بين للشهدين، فعند حدوث المشهد في المرة الأولى تتادى للملكة عشيقها الذي يدعى مسعود ولكنه لا يرد عليها، أما عند حدوث المشهد في

أنها فكرت كثيراً، وبعمق، في وطة كل من الملك والمدينة؛ وهي الورطة التي تعنى أنه أصبح من الصعب العثور على امرأة للزواج، ولذلك قررت أن تمسك بزلم للشكلة وتطلب من والدها الوزير أن يقدمها للملك كي تصبح زوجته. ويظهر نوع حكمتها أولاً في حوارها مع والدها الذي يحاول أن يصرفها عن فكرتها راوياً لها قصة الحمار والثور. وتتناول هذه القصة أسراراً معرفية عجيبة متصلة بعالم الحيوان وليس بعالم الملائكة. وتروى القصة حكاية تاجر يملك مزرعة وبعض الحيوانات. وسر هذا التاجر أنه يفهم لغة هذه الحيوانات ولكنه لا يستطيع أن يشرح بهذا لأنه لو فعل ذلك فإن الموت سيلاحقه. ويسمع التاجر كلام الحمار الذي يحيا حياة مريحة، إذ ينصح الثور الذي يعمل عملاً شاقاً بالطريقة التي يمكن أن تمنحه حياة مريحة، وذلك إذا تظاهر بالمرض. وعندما ينفذ الثور هذه النصيحة يجبر التاجر الحمار على أن يقوم بعمل الثور. ويشرح هذا الوضع علم رضا الحمار فيروي على الثور كذبة يقول فيها إنه قد سمع التاجر يقول لمساعدته إنه لو استمر الثور في مرضه حتى اليوم التالي فسوف ينقله إلى اللذيق، فيضطك التاجر عندما يسمع هذا الكلام. وتلج زوجته عليه بالسؤال لتعرف السبب الذي جعله يضطك، وكان التاجر على وشك أن يفصح عن سره ثم يموت. وحيث أنه يسمع التاجر ديكاً كان يعرف كيف يسيطر على خمسين دجاجة دون صعوبة، وهو يقول لكلب إن كل ما يجب على التاجر أن يفعله هو أن يأخذ زوجته في حجرة صغيرة ويضربها حتى تنام على طلبها. وينفذ التاجر اقتراح الديك وينتق حياه. ولم تستطع هذه القصة أن تجعل شهزاد تتخلي عن خطتها. وبما أن نجاح خطة شهزاد سوف يتوقف أساساً على نجاح القصص التي سترويها للملك مما يقبلنا في أن نعرف السبب الذي جعل قصة الحمار والثور تفضل. ودون شك، فإن شهزاد كانت تعي السبب، لأنها كانت متأكدة من أنها لن تقتل في صباح اليوم التالي إن روت قصة ناجحة. وعلم نجاح أية قصة قد يرجع إلى عدة

المبادئ الدينية من هذه اللحظة يجعل الملكين الغيورين يخونان الجنى الغيور. وكل ما يعلمه للملكان من هذه التجربة هو أن هذه المرأة كانت معتادة غيابة الجنى بنجاح، وأن ذلك كان يتم تقريباً في وجوده، وأنها كانت تفعل ذلك طيلة فترة غير قصيرة. وكانت المرأة قد جمعت خواتم محبيها ويقول البعض إنها كانت ثمانية وتسعين خاتماً وآخرون يقولون إنها كانت خمسمائة وسبعين. وتشرح المرأة للملكين - وهي تعامل الجنى بمنتهى الاحتقار - أن نقطة الضعف في خطة الجنى كانت تحصل بجهله بحقائق الواقع، وهو أنه عندما تمنى امرأة ما شيئاً فلا يستطيع أن يقف في طريقها شيء، وأن قوة إرادتها بمثابة قوة القدر أو الحكم الإلهي.

ويندهش الأخوان ويستريحان لحجم مشكلة الجنى وللإستحالة الكاملة لحماية النساء من سلوكهن القدرى. وهذه الطريقة، تصبح مؤسسة الزواج - أي هذا المقد الذي يعقد بين رجل وامرأة والذي يأخذ في الاعتبار ضعف المرأة وحق الزوج في مزاولته حق الشخصى - تصبح إذن مرفوضة تماماً، فحتى كائن قوى وغير عادى مثل الجنى يباغى الرعب لا يستطيع أن يضمن لنفسه هذا الحق. وعند عودته لملكه يستأنف الأخ الأكبر واجباته باعتباره ملكاً ويتخلص من زوجته وجواريتها ويبدأ خطته التي تحولت إلى نظام يمنحه الزواج من امرأة كل ليلة ثم يتخلص منها في الصباح. ويستخر هذا الخال حتى تصل شهزاد لثريه أن حل المشكلة على هذا المنوال من الصعب الاستمرار فيه، وأنه مضى الزمن لن يكون ضرورياً.

وتصور شهزاد على أنها امرأة متعلمة وذكية وحكيمة، وأن لديها مواهب أدبية. إنها قد اطلمت على الكثير من الكتب والذات على نوعين منها: إذ قرأت - من ناحية - تلك الكتب التي تتناول علوم الفلسفة والطب وقرأت - من ناحية أخرى - كتب التاريخ والأمثال الشعبية التي صاغها رجال عظماء وملوك. ويبدو

كان قد بدأ يبنات الثيلاء ثم بنات قواد الجيش وأخيرا بنات التجار). وهكذا تكون قصتها ناجحة، فهي تطبق معرفتها السرية دون أن تصرح بها. وهي تخطط أن تروى للملك قصة تجذب انتباهه تماما وتجمله بتغير سلوكه المعروف، وبهذه الطريقة سوف تتقد نفسها وبنات جيسها. وتحتاج شهرزاد لتنفيذ خطتها إلى أداة أو مساعد يساعد، ويقع اختيارها على دنيازاد التي تصغرها سناء وتعلمها ما يجب أن تقول له عندما يوصلونها إلى غرفة نوم الملك. وعندما تصل شهرزاد إلى الملك تتظاهر بالبكاء كي تقنعه بأنها في حاجة إلى أن ترى أختها حتى تودعها. ومهمة دنيازاد أنها تعرف الملك بأن شهرزاد تعرف الكثير من القصص الجذابة ثم تلج على شهرزاد حتى تجعلها تروى قصة بسيطة ثم تمدح قدرتها القصصية. ويعني اسم شهرزاد «من جنس نبيل» بينما يعنى اسم دنيازاد «من العقيدة النبيلة»، وبهذه الطريقة تظهر العقيدة للمرة الثانية باعتبارها أسماء أداة تستخدمها ملكة في خطتها ضد ملك. ولكن بتغير الاسم في هذه المرة؛ فبدلاً من أن يكون «سميد الحظ أو سعد الدين» يصبح «العقيدة أو الدين النبيل». والمقصود في هذه المرة ليس محبا أسود ولكنه امرأة شابة تحب أو تبدو أنها تحب الحكايات. وترتب على حماسها المسمى إثارة رغبة الملك في أن يستمع إلى حكايات شهرزاد ويسمح «للجنس النبيل» بأن يجرب فعله الشافى. وهكذا يحل محل الجانب الغامض الداكن للعقيدة التي كان يمثلها مسعود، الجانب التلقائي المحبوب الذي تمثله دنيازاد التي تمثل أداة للحكمة السرية وليس للرغبة الغامضة.

- ٢ -

وأول حكاية تروى بها شهرزاد هي قصة التاجر والجنى. يملك التاجر ثروة عظيمة وله أسرة كبيرة فيها خدم وزوجات وأولاد. وهو يسافر إلى خارج بلاده ليرعى

أسباب، فمن الممكن ألا تكون لها صلة بموضوع الساعة، ومن الممكن أن تكون قد رويت بطريقة سيئة ولا توصل حينئذ المعنى للمستمع، وأسباب أخرى من هذا القبيل. وفي هذه الحالة تكمن للمشكلة في أن الوزير الذي يروى القصة لا يفهم المقصود منها. فحسب فهمه هو هناك نقطتان في القصة لهما علاقة مباشرة بموقفه هو وشهرزاد. فهو يقول إن موقف شهرزاد هو موقف الحمار الذي يتدخل في شؤون غيره وينتهي به الأمر بأن يقوم هو بعمل الثور. أما هو فيقارن موقفه بموقف التاجر الذي سوف يعاقب شهرزاد بالطريقة التي عاقب بها التاجر زوجه حتى جعلها تميل عن رأيها. ولكن الحمار في القصة أوقع نفسه في مشكلة بسبب معرفة التاجر سراً بلغة الحيوانات. وأدى ذلك إلى مشكلة زوجه أيضاً. ولكن الوزير ليس لديه أية معرفة بلغة في السر. وفي الواقع، فإن شهرزاد هي التي تملك سراً. وسرها هذا يسمح لها أن تفهم أن لب قصة الحمار والثور يكمن في الكلبة التي جاء بها الحمار ليعيد الثور لعمله. وهذه الكلبة - إن تذكرنا - كانت الحادثة التي جعلت التاجر يضحك وتسببت في مشكلته مع زوجه. ولم ير التاجر نفسه لب الموضوع لأنه سمع لنفسه بأن يهدد بالموت بسبب زوجه بدلاً من أن يسجنها وأن يهددها بإرسالها إلى المذبح. وكان هذا هو لب موضوع معرفته لغة الحيوانات ولم يكمن في المضايقة الناتجة عن العمل المسير ولا في الألم الذي يترتب على الضرب بالعصا.

وعلى عكس ما قام به كل من التاجر في قصة الحمار والثور ووالد شهرزاد في الحكاية الإطار، فإن شهرزاد تقرر أن تستغل معرفتها في الحال وتهدد والدها بأنها سوف تقضى عليه إذا امتنع عن تقديمها للملك، وإلا فإنها سوف تلعب للملك وتقول له إن والدها - وهو الوزير - يعتقد أنها تصلح لمن أحسن منه وإن والدها - يخفيها عن الملك ويختلف بذلك أوامره (وكان المفروض أن تكون من أوائل النساء اللائي يؤخذن للملك الذي

مصلحته المالية. ولكن أهم ما فيه أنه رجل تقى يؤدي واجباته الدينية ويلتزم بدقة بمسؤولياته المتعلقة بمن يسأل عنهم ويعملهم. وفي يوم من الأيام الدافئة عندما يفرغ من أداء الصلاة في حديقة في مكان ما في بلد أجنبي يجد نفسه متورطا في موقف غريب وخطير. ويحدث ذلك دون علمه. فبعد أن أكل بعض التمر مع غلته قلف النوى. وفجأة يظهر له جنى مخيف في يده سيف زاعما أن نواله من هذا النوى أصابت ابنه غير المرئي وقتلته في الحال. ومطالب الجنى بحقه الشرعي الذي يسمح له بأن يأخذ بأثر ابنه بقتل التاجر. ويرفض الجنى أن يستمع إلى دفاع التاجر عن نفسه بقوله إن جريمة القتل المذكورة لم تكن مقصودة منه. وأنتم ترون مشكلة التاجر؛ فهو رجل مؤمن يحرم الشريعة ويجد نفسه الآن في مواجهة هذا المخلوق المرئي وغير المرئي في الوقت نفسه الذي يزعم أنه قتل ابنه غير المرئي، وهو ينوي الانتقام منه حسب ما تقتضي به الشريعة التي وضعت أساسا لحماية المخلوقات المرئية. يزعم الجنى أن الشريعة يجب أن تقصد أن تنظم العلاقات بين المخلوقات المرئية وغير المرئية، ويرفض أن يفهم الفارق القاتوني بين الجريمة المقصودة وغير المقصودة، وبهذه الطريقة يسن الجنى قانونه الخاص. أما التاجر فهو لا يفهم المأزق الذي وقع فيه ولا يستطيع تفسيره في ضوء الشريعة، وهو يرجع سببها إلى القدر المحتوم الأعمى. وبهذه الطريقة يبدو أن كلا من الجنى والقوة التي يمثلها يزعمان القضاء على رجل تقى وعلى قلب تعاليم العقيدة والشريعة.

وهنا يطلع النهار كما يرد ذلك في أقدم طبعة لكتاب (ألف ليلة وليلة). وتعتبر دنيا زاد (وهي تنتمي إلى «العقيدة النبيلة») هذه القصة القاسية سارة ومدعشة. ولكن الملك هو الذي يجب عليه أن يتراجع عن قتل شهرزاد، وهو لا يعتبر هذه القصة سارة ولا مدعشة، بل يعتبرها نشد الانتباه وتثير التفكير وتمنعه من التخلص من شهرزاد كما تخلص من العديد من النساء من قبل. فقد

سبق أن عانى الملك نفسه إحساس الخوف من الموت على يد جنى مخيف متزوج من امرأة. والآن يعرف أن الجنى قادرون على الإنجاب أيضا وهم يتجنبون أولادا وبنات غير مرغبين، وفي استطاعتهم أن يتخذوا أشكالاً مرئية. وليس سرا أن عدد النساء المرشحات للزواج في مدينته قد انتهى وأن المجموعة الأخيرة منهن كن من بنات عائلات متوسطة غير معروفات الأصل. وهنا يتساءل الملك عما يحدث إذا جاء له الوزير في ليلة من الليالي بائنة جنى دون معرفته ثم يقتلها الملك في صباح اليوم التالي؟ فتصرف الجنى في مثل هذه الحالة مثل تصرف الملوك؛ فهم يفسرون الشرعة تفسيراً قاسياً ويتفق مع مصلحتهم وهم كذلك سريعون في الانتقام. وثبت له شهرزاد بهذه الحكاية أن ما كان يعتبره قراراً صعباً له شخصياً وهو قرار من الممكن أن يعيش به مدة باعتباره ملكاً وزوجاً، أصبح لا يمكن التمسك به؛ فكل ما يعرفه هو أن والد شهرزاد نفسه جنى أو أنه سبق له أن قتل عدة بنات من الجن ولا ريب في أنهم سيقتلونه قريباً. وبما أن التاجر المسكين في القصة لم يقتل بعد، وبما أن هناك بقية باقية للحكاية، فإنه من الواجب على الملك أن يعرف إن كان هناك حل لهذا المأزق. وهكذا ينقذ حياتها لا رافة بها ولكن خوفاً من الموت. وتضع شهرزاد بذلك توازناً للرعب يشل تصرف الملك.

وعندما تستكمل الحكاية يطلب التاجر الرافة من الجنى ولا ينالها، ولكنه ينجح في الحصول على مهلة سنة كي يودع خلالها أسرته ويوزع ممتلكاته ويسدد ديونه ويعود إليه. ويتمهد بذلك ويقسم بالله. ويقتنع الجنى أخيراً بأن التاجر سيفي بعهده وإن كان قد تشكك في بداية الأمر في تية التاجر على العودة بعد مضي سنة. وتصديق الجنى لإيمان التاجر بالشريعة ووفائه بعهده لره أثبت أنه في محله. وبالفعل يعود التاجر في آخر العام، ويرجع ذلك إلى أن خوف التاجر من الله أقوى من خوفه من الموت، أو إلى أن عاتبه بالوفاء دائماً بوعدده قد

السحر وتمنحه الوسيلة التي تمكنه من تحويل زوجته إلى بقلة ولا يصاب الرجل الأسود بشيء.

والمقصود عموماً من هذه الحكايات هو أن تكون الحكاية فنية لإقناع حياة إنسان. وهذا ينطبق أكثر على شهرزاد. أما فيما يخص الملك فيبدو أن هذه الحكايات الثلاث تجعل موقفه أقل استقراراً عما كان عليه من قبل. فهناك أولاً هذه المهارات السحرية التي تبدو مسيرة التعلم والتي يبدو أن كثيراً من النساء الشابات تمارسها. لذا، تسأل الملك كيف يمكنه التأكد من أن المرأة القادمة في غرفة نومه لن تحولهُ إلى كلب أو بقل قبل أن تسمح له بقتلها؟ وكيف يمكنه التأكد من أنه سوف يجد امرأة تخلصه من السحر؟ ولكن لماذا ستوافق أمة امرأة على أن تخلصه من السحر بعد كل ما قاله عن النساء وكل ما اقترحه في حقهن حتى الآن؟ فمفرقه بأن ليس جميع الجن من النوع الشرير والشيطاني لا ينفعه في شيء؛ فهو لا يجيد رواية الحكايات، وهو ليس من نوع الرجال الذي يمكن أن تحبه جنبة مؤمنة، فهو يشعر أنه مهدد بكل من قدرة الإنسان على السحر وقوة الجن المخافة. ويبدو أن شهرزاد تمي جيداً طبيعة عملها فهي تتكلم عن السحر بسهولة وبخبرة لدرجة أنه يصبح من الصعب التأكد من أنها لا تمارسه، وما الذي تريده هي في الحقيقة؟ فجنيتها المنتقم مجرد من قوته بعد أن سمع الحكايات الثلاث التي تدور حول آدميين والتي لا يقتل فيها إلا الجارية. وبضحي بهذه الجارية في مناسبة تستعيد موقعها بكل فيها أحد المؤمنين بأن يضحي بابنته. والمسؤول الوحيد عن جريمة القتل في هذه الحالة هي امرأة تغار لأنها لم يكن لديها أبداً ابن من رحمها فتجعل الأب يقتل أم ابنه الوحيد وترغب في أن يقتل الابن أيضاً. أما فيما عدا ذلك، فحتى النساء المنتقمات فيهن شيء من الرأفة ويحولن أعداءهن إلى حيوانات جميلة. الرجال لا يقتلون زوجاتهم عن قصد أبداً حتى عندما يضبطونهن في موقف زنى برغم أنهم يواجهون

أصبحت جزءاً من طبيعته. وعلى أية حال، فعندما كان التاجر ينتظر الجنى مر عليه بالمصادفة ثلاثة شيوخ مسنين، وكانوا يقتادون غزالة وكلبين أسودين وبقلة، ويرى عليهم حكايته. ويجلس الرجال معه ينتظرون ليشهدوا ما سيحدث. وعندما يصل الجنى يعرض عليه كل من الرجال الثلاثة المسنين أن يروى له حكايته كفدية لثلث دماء التاجر. وكان من المنتظر أن الحكايات الثلاث مستمحو رغبة الجنى الشديدة في الانتقام وتقف ضد القانون الأعلى الذي كان قد طلبه حتى يحل محل الشرعة التي جعلها الجنى غير صالحة.

وفي الحكاية الأولى تسمح زوج الرجل المسن؛ الغيرة التي لم تنجب، في غيابه جاريته وابنها إلى بقرة وعجل، وعندما يعود الرجل المسن تجعله زوجته الغيرة يضحي بجاريته وتقرئها بابنه أيضاً في عيد الأضحى. وتنفذ الغلام ابنة راعي بقرة وهي أيضاً ساحرة، وتشرط أن يسمح لها بأن تتزوج من هذا الغلام وتقضى على المرأة الغيرة بأن تسمخها حيواناً، ويعترض الزوج الرحيم على فكرة تحول زوجته إلى بقرة أو إلى حصان أو جاموسة، فتحول زوج ابنه زوجته إلى غزالة رفيقة كي ترضيه.

وفي القصة الثانية يظهر الرجل المسن الثاني، وهو تاجر أشفق على فتاة مسكينة ضالعة ووافق على الزواج منها. ويحدث ذلك أثناء قيامه برحلة تجارة إلى الهند. ويتبين بعد ذلك أنها جنبة مؤمنة كانت قد أجته. وتقلده من أخويه الغيورين اللذين يحاولان أن يفرقاها. هو وعروسه أثناء رحلة عودتهما وتصر هي على قتلها. ويتدخل هو دفاعاً عنهما ويجوها أن تصفح عن جنونهما وبلغ على ذلك حتى تتنازل عما كانت تقصد إليه، وتحولهما هي إلى كلبين أسودين وتصر على أن يمكثا على هذه الحالة طيلة سنوات عشر.

وفي الحكاية الثالثة يعود الرجل من رحلة ليجد زوجته مع رجل أسود. وتحول المرأة زوجها إلى كلب وتطرده من المنزل، وتتعرف عليه ابنة جزار وتخلصه من

الجنى كان أحد الجان المتمردين الكفار الذين عصوا النبي سليمان. وكانوا قد اعتقلوا وأدخلوا على النبي سليمان. وعندما أجبروا على طاعته رفضوا ذلك، فوضعوا داخل قمام خضمت بمبارة «الله أكبر». ويبدو أن قضاء ألف وثمانمائة سنة في السجن قد أعلم هذا الجنى بأن سبب التمرد والكفر قد ضاع سدى وأنه لا بد أن يسترجع حريته بأن ينضم إلى أتباع النبي سليمان العظيم. ولكن، خلال سجنه يقرر الجنى من حين لآخر الطريقة التي سوف يجازى أوعاقب بها الشخص الذي سيحرره. وقراره هنا مرتبط بحالته النفسية. والذي حدث هنا أن الصياد أطلق حرية الجنى عندما كان قد قرر أن يقتل محبوه. في هذه الحالة، وهي حالة تختلف عن حالة التاجر التقى في الحكاية السابقة، نجد أن الصياد فقير وذكي، فهو يذكر اسم الله حتى يجبر الجنى على أن يقول الحقيقة. وبعد ذلك يذكر اسم الله مرة أخرى ويسأله عما إذا كان حقا سجين هذه الزجاجة الصغيرة، وبعد ذلك يتهمه بالكلب، وأخيرا يقنعه بأن يثبت حقيقة قوله بأن يدخل في القمقم مرة أخرى ثم يفلقه عليه بسرعة. وسجن الجنى قد قلل من ذكائه وجعله جنيا ساذجا وخوفه من التكبير عظيم لدرجة أنه يصبح في مقدرة الصياد أن يخدعه بأن يستغل هذا الخوف لينفذ نفسه. والآن يمرض عليه الجنى أنه سيجعله رجلا غنيا في مقابل تحريره من سجن القمقم. ولكن الصياد يرفض ذلك ويقارن علاقة أحدهما بالآخر بعلاقة الملك يونان بالحكيم رومان.

والملك يونان ملك وثى يحكم شعبا يونانيا وثيا يقع في شمال غرب إيران. وهو مصاب بهذام يبدو أنه غير قابل للشفاء. أما الحكيم رومان فهو فيلسوف يعرف العلوم الطبيعية في جميع البلدان ويقال إنه أيضا يوناني وأنه قد وصل لتوه من الإمبراطورية البيزنطية، وهو يشفى الملك من مرض الهذام ويكافئه الملك بكرم وينصبه مستشارا له. وإلى هنا ليس هناك تشابه بين الموقفين. ثم

الكوارث والإذلال بسببهن. والمثال الوحيد للنبي هو الذي تركبه زوجته مع رجل أسود. ويبدو أنها لا تعاقب على ذلك، فالزوج ينتقم من زوجها لأنها كانت قد حوكت إلى كلب بأن يحولها إلى بغلة وهو لا يعاقبها على الزنى. ولا يمس الرجل الأسود. أما زوج الجنية المؤمنة الحنون فهو يوافق على أن يصلح عن أخويه الفيوريين اللذين حاولا أن يقتلاه هو وزوجه. وأقل ما يمكن قوله هو أن الطريقة التي تقدم بها شهرزاد العقيدة الدينية في الحكاية ليست واضحة مع أن الأديب المؤمن الوحيد في القصة يظهر رجلا قويا محترما للشرعية يعتمد عليه. وبينما هو صحيح أن الجنية المؤمنة تطبق الشريعة بنفسها، وهي أكثر قسوة من زوجها تجاه أخويه؛ فهي لا تتمرد على العقاب الذي تنص عليه الشريعة، ومن الممكن إقناعها بأن تخفف العقوبة إلى ما يمكن اعتباره سجنا محدود الأجل. ومن الواضح أن شهرزاد لا تمحبها تصرفات الملك القاسية برغم أنه ليس من الواضح حتى الآن ما تريده منه؛ فحكايتها الأولى أساسا عن تجار والتجار أناس عاديون. فالحقصة إذن لا تنمس المدينة أو الملوك؛ وهم المسؤولون عن المدن.

- ٣ -

والحكاية التالية هي قصة صياد السمك والجنى، وهي أساسا عن ملوك. ويصطاد فيها الصياد بشبكته قممقا نحاسيا مغفلا بغطاء من الرصاص ومحفور عليه «الله أكبر». وعندما يريد بيع القمقم يشتحه ويفاجأ بخرج جنى مخيف منه. ويوجه الجنى كلامه في الحال للنبي سليمان ويقرر أنه لن يمارضه مرة أخرى بكلمة ولن يمضي له أسرا. وبعد ذلك، يلتفت إلى الصياد ويطلب منه أن يختار الطريقة التي يريد أن يموت بها. ويقول الصياد للجنى إن نهاية الزمن تخين هنا وإن النبي سليمان قد توفي منذ ألف وثمانمائة سنة وأنه من الأفضل له أن يشرح سلوكه الجنوني. وهنا يتبين أن

شابة، وتتحول الشابة إلى مخلوق خرافي يأكل لحوم البشر، ولكن بدلاً من أن تفتسه تشجعه على أن يصلي لله وبعد ذلك تطلق سراحه. ويورد الأمير إلى الملك ويقتل الملك الوزير. وحليف الوزير هنا هي الشابة التي قابلها الأمير أثناء رحلة الصيد وكانت تعمل لخدمة طرفين. فقد كان الوزير قد كلفها بأن تفترس الأمير بينما رئيسها الآخر (وهو ملك آخر يراعى رفاهية الروح عموماً) كان قد كلفها بأن توجهه نحو التلدين. وبهذه الطريقة خدعت المخلوقة الأثوية الخرافية الوزير. أما الوزير الحالي فموقفه أحسن. فهو يعلم أن الحكيم رهبان الذي كان قد اتهمه بالتجسس لصالح الملك البيزنطي المسيحي رجل وثني ولا يصلي لله ولا يصلي أيضاً ملكه الوثني. وليس له أى حليف يخدعه فحليفه الوحيد هي عصاها في الكلب ورواية الحكايات غير الصحيحة. ومن الغريب أن قصة الوزير أقيمت الملك. وليس هناك من أضعف الملك في القصة إلا الحليف الذي يعمل في خدمة طرفين في الوقت نفسه. وفي إمكانه أن يقتل الأمير أو أن ينقذ حياته. وبما أن الحكيم نفع الملك وأصبح من أتباعه باستخدامه موهبته الفطرية، فليس هناك إلا خطر واحد، وهو أن يكون الحكيم عميلاً للملك البيزنطي المسيحي الذي يدير لقتل الملك أو توجيهه هو ومدينته إلى التلدين. ويتهم الوزير خوف الملك من الدين ليجعله يقتل الحكيم الوثني. أما الحكيم الوثني فيستغل سره الطبيعي، وهو كتاب مسموم، ليقتضيه به على الملك بعد أن تقطع رأسه هو. وبهذه الطريقة يقتل كل من الملك والحكيم الآخر ويفسح الطريق للوزير لكي يرث المملكة.

وتظهر علاقة جديدة بين العقيدة الدينية والسياسة في قصة صياد السمك. وتبدأ بتصوير علاقة ناجحة بين الملك الوثني والعالم الرثني الذي يشفى جلنم الملك ويمكنه من التمتع بسلطته الملكية. والملك الذي لم ينجب على وشك أن يتبنى الحكيم لكي يجعله وريثه يصبح بذلك الملك الفيلسوف. ولكن الحكيم ينهم بأنه

يلمح الوزير الغيور الذي يخشى أن الحكيم يحل محله ويوحى إلى الملك بأن الحكيم في الحقيقة جاسوس أرسله الملك البيزنطي المسيحي لكي يقضي على الملك اليوناني الوثني، وبأن الطريقة التي عالجه بها من الممكن استخدامها لقتل الملك ويتهم الملك الوزير بالغيرة ويروي عليه قصة كان قد رواها وزير فاضل لملك آخر كان على وشك أن يقتل ابنه بسبب إهجمات شخص غيور. وأوقفته هذه الحكاية عن القيام بهذا الفعل الأحمق.

وهذه هي قصة الزوج والبغاء. والبغاء يبلغ الزوج الغيور عن زوجه الجميلة ومحبتها. وتتقم الزوج من البغاء فتخدعه في ليلة صيف صافية باستعمال أداة طعن ومراة وبعض الماء المرشوش وتجعله يتخيل أن هذه رعدا وبرقا ومطراً. وعندما يقول البغاء للزوج إن هذه العوامل الطبيعية قد حدثت أثناء الليلة الصافية الماضية يعتقد الزوج أن البغاء كان يكذب طوال الوقت فيقتله، وفيما بعد يسمع من الجيران أن زوجه كانت تخونه بالفعل. والتشابه بين الحكيم رهبان وابن الملك الآخر والبغاء يشير إلى أن الملك قد رأى في الحكيم وريثاً محتملاً للعرش ولكنه مع ذلك فهم حدود حكمته الفطرية، فالحكيم لا يعلم كيف يفصل بين عوامل طبيعية بالفعل وتقليدها، وهو لا يعرف كيف يغش أو كيف يكذب سواء كان ذلك بالكلام أو بالفعل. أما التشابه بين الزوج الجميلة والوزير فهو يبرز معرفتهما الهائلة بفن الخداع. والملك يحول إلى الحكيم البريء الساذج ويبدأ أن يحميه من تدابير الوزير الذكي.

أما الوزير، فهو يروي قصة على الملك يحاول فيها أن يريه أن الحكيم ليس ساذجاً ولا بريئاً. والوزير في الحقيقة كان يشجع الملك على أن يقتل الحكيم. وقد أوضح أنه إذا ثبت أن كلامه غير صحيح فإنه سيقتله هو أيضاً كما قتل ملك آخر وزيراً مأكراً آخر. والوزير في الحكاية كان في رحلة صيد مع الأمير وشجعه على ملاحقة حيوان متوحش. وتتحول الحيوان المتوحش إلى

ومن الممكن القول بأن كلا من صياد السمك والجنى يقوم بعد ذلك بأدواره في الحياة الحقيقية. فباعتبار الجنى صياد السمك إلى بحيرة مسحورة ويقول له إنه يجب أن يصطاد منها أسماكاً مسحورة لكي يعطيها للملك المدينة. والسمك من أربعة ألوان؛ فهناك سمك أبيض وسمك أحمر وسمك أزرق وسمك أصفر. وملك مدينة الصياد هو أيضاً ملك وثني لم ينجب ولكنه على علاقة طيبة بالملك البيزنطي الذي عرفه بطاهية. والآن إذ يقام بقلبي أربع سمكات من السمك المسحور تظهر ملكة حرية في يدها عصا. ويظهر بعد ذلك رجل أسود ضخم بيده خنجر من شجرة خضراء ويسألان السمك إذا ما كان مازال متمسكاً بعقائده. وعندما يجيب السمك بالإيجاب يقبلان المقلادة رأساً على عقب فيحترق السمك ويصبح كالفحم ولا يمكن أن يأكله أحد. وهذا الملك في البحث عن سر السمك الملون ويصل إلى قصر مبنى من الحجر الأسود مغطي بالزجاج من الحديد، ويوجد فيه شابا جميلان مسحوران؛ فنصفه الأسفل أي الجزء من خصره إلى الأرض أصبح من الحجر الأسود.

وقصة هذا الشاب هي أنه كان ملكاً للجزر الأربع المسماة بالجزر السوداء. وكانت زوجته تمارس السحر فكانت تعطيه مخدرات لم تغادر المدينة لتتقضى الليل مع محبيها. وكان هذا الحب رجلاً أسود مصاباً بمرض الجذام، وكان يجلس على أغصان نخيزرانية داخل مبنى يشبه الضريح قائم بين أكوام من النفايات خارج المدينة. وكان هذا الرجل يرتدي ملابس قنزة ممزقة. وعندما أخبرته اثنتان من الخادמות السود الملك الشاب بما فعله الملكة يتابعها هو في ليلة من الليالي ويهجم على الرجل الأسود ويجره. وتأتي الملكة بمحبها وهو جريح لا يستطيع الكلام، مرة أخرى إلى القصر وتبنى ضريحاً فوقه. ويصبح هذا الضريح بمثابة بيت للحداد حيث ترمى الملكة أكثر وقتها في البكاء والمويل، ويستمر هذا الحال أكثر من ثلاث سنوات. وعندما يفقد الملك الشاب

جاسوس أجنبي يحاول نشر دين جديد والقضاء على الملك. ويتبين أن الاتهام غير الصحيح. ولكن خوف الملك من الدين الذي يجعله يكفى لكي يجعله لا يرى الحقيقة ويتصرف تصرفاً أحق قاضياً بذلك على نفسه وعلى مصدر سعادته، وهو فكرة تولي الحكيم العرش من بعده. أما جهل العالم الفيلسوف أو عدم رضائه عن الدخول في موضوعات دينية وسياسية ومواضيع معقدة، وكذلك عدم قدرته أو رضائه عن الوقوف في مواجهة الاتهامات التي كبلت إليه والتي تقول إنه جاسوس من الممكن أن يخون الملك بطريقة ما، وكذلك عدم رضائه بأن يغير من عاداته حتى يقوم بشيء ينقل به حياته أو يساعد به الملك الأحق الناكر للجميل حتى يجعله يعدل عن قرار قتله. .. يؤدي ذلك كله لا للقضاء على نفسه فقط بل أيضاً للقضاء على الملك الذي كان قد لجأ إليه في أول الأمر، بعد أن غادر - أو اضطر إلى أن يغادر - الإمبراطورية البيزنطية. وهذه الطريقة يجعل الوزير كلا من الملك والعالم الفيلسوف يقضى على الآخر والوزير نفسه ليس رجلاً مثلياً ولكنه يعرف قوة وفاعلية الدين واستعملهما في أغراضه السياسية. أما العقيدة الدينية - وهي عقيدة الناس الآخرين أو خوفهم من الإله - تصبح الآن معترفاً بها باعتبارها أداة جديدة ذات فاعلية تدعم القوة السياسية. وأصبح من واجب الملوك الجدد أن يفهموها فهما صحيحاً لكي يستخدماها استخداماً صحيحاً. وصياد السمك الذي يروي هذه القصة ليس في نيته أن يقوم بدور الحكيم سوء الحظ، ولا أن يجعل الجنى يقوم بدور الملك سوء الحظ، فهو يقوم بدور الوزير الناجح. وينجح صياد السمك بذلك الشديدي في أن يسيطر على جنون الجنى ويستغل خوفه من التكبر باسم الله ليسجته في اللقمم ويسيطر عليه. ويصبح صياد السمك بذلك [النبى] سليمان الجديد. والجنى أيضاً يتعلم اللعبة الجديدة، وهو الآن راغب في أن يشتري حريته في مقابل تقديم خدمة لسيده الجديد.

تجاه الآخرين حتى وهو في ظروف سيئة، وهناك إيمان الجنى المجنون الذي لا تهديته إلا حكايات تروى عن رجال ونساء أشرار. أما قصة صياد السمك والجنى فهي تفرق بين الطوائف الدينية الأربع التي تنظر كل منها محترمة أصولها حتى وهي في هيئة سمك ملون في المقلاة. أما العقيدة التي تعادى المجتمع ونظمه السياسية فعلى رأسها الملكة الساحرة. وبهذه الطريقة يفرق بين العقائد القديمة المعروفة التي حول الملوك أتباعها بمرور الزمن إلى أناس يحترمون القانون والعقائد الجديدة التي يؤمن بها سفير الحظ ورأسها نساء. وفي مقدرة هذه العقائد الجديدة أن تطلق سراح رغبات قوية للدرجة أن بمقدورها أن تجرّف معها كل قوى العدالة والنظام التي يمثلها الملك.

وساعد الجنى صياد السمك على أن يُعين الملك المسن على أن يخلص الملك الشاب ومدينته وسكانها، أى الطوائف الدينية الأربع، من السحر ومن سلطان ملكة زانية تعشق رجالاً أسود مصاباً بالجذام وتجعله في منزلة الإله، وهي مستعدة لأن تقضى على كل شيء من أجله. وعندما يأبى الجنى بصياد السمك إلى البحيرة المسحورة يقول عند مفارجه المكان: «لا بد أن تنفر لى فهذا كل ما أستطيع أن أفعله من أجلك». وليس في إمكان الجنى أن يخلص الملك الشاب والسمك المسحور من السحر. فالملك المسن هو وحده الذى يستطيع أن يقوم بذلك. ولم ينبج الملك الشاب فى إنقاذ نفسه ومدينته، ويرجع السبب فى ذلك أولاً إلى تردده فى عقاب زوجته وعشيقها، وربما كان السبب فى ذلك متعلقاً بخوفه. وثانياً لأنه حاول أن يقتلها بالسيف علانية بدلاً من أن يقضى عليهما بطريقة صحيحة مرتبطة بمعرفته بالسياسة باعتباره ملكاً. فليس من العلامات المميزة للملوك أن يظهر المرء رغباته مثل الغيرة والغضب بطريقة مباشرة، وأن يمسك بسيفه لقتل الآخرين. أما الملك المسن، فهو على خلاف ذلك يحكم

صبره يقول لها إنه سبب حزنها. وفي الوقت الذى كان يحاول هو فيه أن يقتلها تستعين هى بقدرتها على السحر وتسحره وتحول سكان المدينة إلى سمك والجزر الأربع إلى أربعة جبال تحيط بالبحيرة المسحورة. ويقول الملك الشاب:

«وكانت مدينتنا أربعة أصناف مسلمين
ونصارى ويهود ومجوس فسحرتهم سمكا
فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق
نصارى والأصفر يهود» (مجلد ١١ ص ٢٩- صبيح).

ومنذ ذلك الوقت تعاقب الزوجة الملك المسحور بمائة جلدة كل صباح. ويحدث ذلك قبل ذهابها إلى الضريح حيث يرقد معها العاجز. وهناك تقدم له الطعام وتتحب على سوء حظه. ويدخل الملك الضريح بعد أن يسمع الحكاية ويقتل الرجل الأسود ويرتدى ملابسها ويظهر بسلوكه ويجعل الملكة تزيل السحر عن الملك الشاب وعن المدينة وسكانها وأخيراً يقتلها. وبعد ذلك يسأل الملك الشاب إن كان يريد أن يبقى فى مدينته، ويرد عليه الملك الشاب قائلاً إنه يريد البقاء بجوار محروه للأبد. ويفرح الملك المحرور ويتبنى الملك الشاب ويأخذه معه إلى مدينته حيث يستقبلهما الوزير المخلص. ويعين الوزير ملكاً فى مدينة الملك الشاب ويودع وداعاً حافلاً ليذهب ويحكم الطوائف الدينية الأربع، ويطلبون قدوم صياد السمك وأسرته فيتزوج الملكان من ابنتيه ويعين ابنه حارساً للأموال ويكافأ هو بمال وفير.

وتفرق الحكاية الإطار بين نوعين من العقائد: أى بين العقيدة الدينية النبيلة التى تؤمن بها دنيا زاد التى تحب رواية الحكايات والتى تساعد أُنحها شهرزاد على أن تشفى الملك شهریار من جنونه وعقيدة مسعود الدينىة التى تربط حسن طالعه بتكوين فلكى معين. وحكاية التاجر والجنى تفرق بين نوعين من الإيمان؛ فهناك إيمان التاجر التقي الذى يحترم القانون ويفكر فى واجباته

الالتقاء به، وذلك يرفع رغبته إلى درجة تفقدتها صوابها وتجعلها مستمدة لأن تفعل كل ما يطلبه منها. وسلوكه إذن هو السلوك الملكي الأعلى، وهو يتمثل في طريقة القضاء على الزوجات الزانيات وعشاقهن. وكذلك في الطريقة التي يستأنس بها الجان لم يستخدم، وهي الطريقة التي يظل بها مفعول السحر ومفعول جميع العلوم الطبيعية الأخرى، ويتم السيطرة على كل من يمارسونها، والطريقة التي تتخلص بها البيوت الملكية والمدن والمجتمعات الدينية المذبذبة من السحر، وتستطيع بعدها أن تحيا حياة سيدة.

على الموقف في الحال ولا يظهر أى تردد أو خوف بخصوص سحر الملكة أو القدرات غير المفهومة التي تجدها عند العاشق الأسود المجروح. وهو يعلم ما يكفيه عن تصرفات الملكة بحيث إنه لا يواجهها بطريقة مباشرة، فقد يمرض بذلك نفسه ومدينته للخطر، ولن ينجح بذلك إلا في إظهار شجاعته. وهو المسيطر سيطرة كاملة على رغباته للدرجة أنه يستطيع أن يقوم بعمل جين وسلوك غير ملكي، فهو يقتل رجلاً مريضاً عاجزاً وامرأة عزلاء تتق فيه. وسر طريقته هو تقليد الكلام والفعل، فهو يحل محل عاشق الملكة ويرتدى ملابسه ويغن مثله ويجعل الملكة تتصور أنه على وشك الشفاء ويثير فيها أمل إعادة



العين والإبرة*

عبد الفتاح كيليطو*

«وكان إدريس ذا نونش» أول من خط بالقلم، وأول من غاطت الغياض
وليس الخيط، وأول من نظر في علم النجوم والحساب.
التعليق - (قصص الألباء)

تقديم :

برغم تعدد مخطوطات (ألف ليلة وليلة)، وتعدد طبعاتها، وشروحها وقراءتها، فإن قسما شبيها ما يظل في حاجة
للكشف، لا نهالها، كليلها.

لذلك، تميزت بالانفلات والتشعر والهروب، وتساوى فيها الموت والحياة، كل منهما يتضمن الآخر ويشمرله،
ولا يتسجد إلا الكلام السحري الجلب الماكس للقاء كل منا؛ هذا الكلام الذي يظل شقيا، برغم زوجه نحو
الكتابة، ليحقق جدلية الحكى والإنصات، أى ليحقق التواصل. فمن ذا الذي نقل، خفية وموارة، هذا الكلام
الشفوى إلى سجل مكتوب؟ مكتوب قبل الكتابة على القلب والعين. وما مفهوم الناقل أو المؤلف؟ وما علاقة
الكتب بالقتل والفرق؟ يسمى عبدالفتاح كيليطو في هذا الكتاب حول بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى إبراز
أسرار النص مع الحفاظ على بكرة مكنات المتن، متبعا، عبر المقتالات السبع، مجمل الملائك الخفية (التي تبدو
هامشية في الغالب)، بين عناصر حكاية مؤسسة لجهر (الليالي)، كملاعة العين بكل أبعادها والإبرة بكل دلالاتها
وآلامها. ولعل سر حكايات (ألف ليلة وليلة) يكمن في كونها مسجلة ومكتوبة، في كتاب أصلي، بقى، هو
أساس كل المنتوجات الحكائية اللاحقة المسطرة على الجسد/ العين، ومصدر كل هذه المنتوجات.

وصعب جدا أن نقوم بتعجى الكتابة على الجبين. هذا الدور يقوم به عبدالفتاح كيليطو في الفصل السابع من
كتابه الذي ارتأينا تعريبه لوضع القارئ في مناخ سر من أسرار (ألف ليلة وليلة).

* العين والإبرة، عبدالفتاح كيليطو، منشورات «لاميكورن» ١٩٩٢.

** تقديم وتعريب : مصطفى النحال.

يجاوز المسافة التي تفصله عن الراوى الذى يكون منهكاً فى رواية حكايته الخاصة فى أغلب الأحيان. فى البلية، إذن، يوجد كل من الراوى والمستمع على ضفتى نهر واحد. وإذا كان هذا اللقاء الثنائى موسوما بعدم التفاهم والعداء، فإن التقارب والاتصال يبدأ فى التحقق تدريجياً: المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى. من هو القارئ الجيد لـ (الليالى)؟ على أية حال، ليس هو الذى يرى فيها، فقط، حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب.

القارئ الجيد هو الذى يستجيب لشروطين اثنين: عليه، أولاً، أن يوظف العبرة، أى أن يفكر فى مصيره حينما يعلم بما حصل للأخريين. ومن ثم، فإن الحكايات هى عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتبتر الفعل، هذا ما يؤكد مصنف (الليالى) الذى يرى فى استعمال العبرة، وفى التعلم بواسطة الأمثلة، فعلاً acte للورع والتقوى، وخضوعاً وامتثالاً لإرادة الله الذى يأمرنا بالتأمل فى قصص الماضين لكي نعلم حدودنا ولا نزيغ. ثانياً، القارئ مدعو ضمناً إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف ذهبية إذا أمكن، كما هو شأن العديد من شخوص (الليالى). ما إن تم تثبيتها حتى أصبحت، على الدوام، وهن إشارته لتزيده باللمسة والمعرفة. فعلى أية دعامة يجدر أن نكتبها؟ لقد أصبحت مهددة بالبرانية والغربة، حينما فوضت إلى الكتاب. لهذا سيكون مثلاً أعلى، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر على طرف العين (أفق شنيع).

هناك بالفعل، داخل (الليالى)، جملة تتردد كثيراً، وتشير الحيرة حتى الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل لمة اختيار آخر مادامت تخيل على الحرف، على العلامة الجرافية؟) جملة تركز على العين فى علاقتها بالكتابة والحياكة، جملة بتقريبها الخطير بين عضو النظر والإبرة، تهدد من يقرأها بأن يصاب، فجأة، بالعمى.

الحكايات مدرسة الحكمة. غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك، لم تلتفت شهرزاد نحو الملك (شهریار) لكي تدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية كل حكاياتها:

«إن ما جرى لك مع النساء جعلك مثلاً. ومع ذلك فإن ملوك الفرس، قبلك، صادفوا هموماً وألماً أكثر وقعا من همومك وألامك (...) وهذا تنبيه كاف للإنسان الراشد، وإنتار للإنسان الفطن»^(١).

لقد كانت الحكايات بمثابة مرآة تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزله، ومن ثم فإن حالته، بعيداً عن أن تكون وحيدة، تنسج ضمن حالات مماثلة؛ إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخوص التخويل، أن يكسب رؤية جديدة للأشياء، ويتخلى عن حقهه وغضبه.

والحال، أن لمة مريضاً آخر فى حاجة، هو أيضاً، إلى الحكايات؛ إنه قارئ (ألف ليلة وليلة).

فمنذ الأسطر الأولى يتوجه مصنف الكتاب إليه بعبارات تذكروا بعبارات شهرزاد:

«إن سير الأولين صارت عبرة للأخريين. لكي يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينجزر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»^(٢).

فمن تلك العبر الحكايات التى تسمى (ألف ليلة وليلة) يستعمل النص كلمة «عبرة» التى تعنى الإخطار والإنذار والمثل. العبرة هى الأثر الذى تخلفه الحكاية، والطريق الذى تفتحه فى وجه الاعتبار والتفكير. من المفيد ملاحظة أن «عبرة» قريبة من فعل «عبر» الذى يدل على المرور، واجتياز جسر، وعبور نهر أو مجازة^(٣). مهدياً، كل مستمع إلى حكاية ما يشعر بأنه معنى بالأمر، ولهذا فإنه

لم يصرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بقصصهم الخاصة: قصة عاشوها ويوجدون ضمنها: «... لقد جرى لي حديث عجيب وأمر غريب لو كتب بالإبر على أفاق البصر لكان عبرة لمن اعتبره»^(٩). إنهم في اللحظة التي يبدأون فيها الكلام، يوجدون في وضعية صعبة: أجسامهم مهددة أو حياتهم معرضة للخطر. إن العبارة التي يلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة، وهذا يعني أن هذه العبارة لا تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية «حلاق بفنداء وإخوته». لقد عاش كل واحد من هؤلاء مغامرة لم يتمكن من الخروج منها سليماً. إلا أن الأحداث الفكاهية الهزلية لم تترك أى مجال للرأفة والمطف. إن الحلاق، وهو يروى حكاية إخوته، لم يكن يريد إثارة شفقة المستمعين بقدر ما كان يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. الإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية فقط. لا توجد هذه العبارة للمعنية، حسب علمي، سوى في (ألف ليلة وليلة). لقد وجدتها بشكل آخر في كتاب (الحيوان) للجاحظ (الرجل ذو المؤق البارز): «إن العلم ليعطيك على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبي، أو أجعله محفوظاً على ناظري، لفعلت»^(١٠). لا تنقصنا، هنا، سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية رأس حادة أخرى سيحاك العلم في القلب وعلى مؤق العين؟

هناك حكاية يجب أن تحاك على المؤق الداخلى للعين، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جداً. فبأى خيط سيتم ذلك؟ إن الإحالة على الحياكة ليست مبررة بالإبرة فقط، بل بفعل «كتب» الذى يعنى فى الوقت ذاته الكتابة والحياكة^(١١). الكتابة هي الحياكة. لنحاول رؤية دلالة هذه العبارة، ولنلاحظ، قبل كل شيء، أن وظيفتها انتباهية من حيث إنها تتدخل باعتبارها إجراء افتتاحي، بوصفها علامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه، وجذب الاهتمام. وفضلاً عن ذلك، فإنها تعلق على الحكاية مسبقاً وتثنى عليها،

استعملت للمرة الأولى في «حكاية التاجر والعفريت» التي تفتتح الدورة السردية لشهرزاد أثناء سفره. توقف تاجر تحت شجرة، لم تناول بعض الثمار ورمى بالنوى (ج. نواة) بعيداً. وما إن انتهى من أكل الثمر حتى برز له عفريت ينوى قتله بحجة أن نواة أصابت صدر ابن العفريت وقتلته! مع ذلك، تمكن التاجر من أخذ مهلة سنة يعود على إثرها إلى المكان نفسه. لم التقى بشيخ مسن وروى له حكايته. وبعد أن أنصت إليه الشيخ باندعاش قال: «والله ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر على أفاق البصر لكانت عبرة لمن اعتبره»^(١٢).

بفعل اندعاشه عما سمع، اعتقد الشيخ، إذن، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين، عينه هو، وعين كل الناس. لقد بلغ به التأثر حد يحسه عن إدماج الحكاية، داخل كيانه، أن تصبح منه، أن يلحقها ببصره، أن يبصر من خلالها؛ تنظر فيه الحكاية، تجاوز إطارها وتجبر المستمع، من خلال تهديده، أن يقوم بفعل شيء ما. لن يفارقها أبداً، سيحملها معه وعليه، ستشكل الحكاية، حينما تحاك على مؤق العين الداخلى، عيناً ثانية، عيناً داخل العين. سوف تستبدل بالأذن العين. لقد خشى الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها. لذا، فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على الجزء الأكثر هشاشة من جسده، الأكثر غنى والأكثر أهمية.

حكاية التاجر هي الحكاية الوحيدة في (الليالي) التي وردت فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. في حكايات أخرى الشخصوس - الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما يشرعون في سرد آلامهم، مثلما هو الأمر في حكاية الملك الشاب الذى تحجر نصف جسمه الأسفل بفعل سحر زوجته^(١٣)، وحكاية الصماليك الثلاثة^(١٤)، وحكاية قمر ويدور^(١٥)، وحكاية الشاب العماني^(١٦)، هؤلاء الرواة لا يحكون قصصاً غريبة عنهم أو

من أبطال (الليالي)، ربما استطاع تسجيل قصته على عينيه. إنهم يروون كيف فقلوا العين اليسرى (العين اليمنى حسب طبعة مهدي محسن)، والاثان الأولان يفتتحان حكايتهما بذكر العبارة المشهورة. ومع أنهما مصابان بالعمى، فإنهما يذكران، بالضبط، تلك الجملة التي تفقأ العين. إن قصتهما منقوشة بإبرة القدر على حذقتيهما المطفأتين، نظل هناك غير قابلة للمحو ترافقهما حيث حلا. العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتخصصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه الميزة، يتطور، ويبدو العالم بشكل جديد، غير عادي. فالعيمان الثلاثة كانوا يتفرون على منظور متباين للأشياء. وكانت رغبتهم، غير المعلنة، تكمن في إيصال السامعين إلى اقتسام طريقة نظرهم، أى أن يفقأوا العين اليسرى؛ أروى لك قصتي وتمنحني عينك، العين التي أفقدها. إلا أنه لا أحد سيقوم بهذه التضحية. من المفروض أن تكتب الحكاية على موق العين، غير أننا لن نقوم بذلك. إذ إن هناك إثباتا محزنا، متضمنا في العبارة، يتجلى في كون المتلقى غير مهال، وغافلا وجعودا، وأن الحكاية لا توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه يجهل التفكير ولا يدرك انعكاسه على المرأة المنتصبة أمامه، فضلا عن أنه لا يستوعب الأمر والرجاء المعبر عنه أو الخفى، ذلك الرجاء الشاوي خلف الحكاية وخلف كل حكاية؛ لا ننسى لأني أتحدث عنك.

فالحكاية، إذن، لن تكتب بالإبرة على الموق الداخلي للعين، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال أن هذه اللحظة هي التي سجلت فيها الحكاية ودونت، والتي لا يوجد بعدها أى شيء يستحق الحكاية. هذه اللحظة النهائية هي في الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. حقا، إن الحكاية كتبت من قبل أن تروى، من قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى من قبل أن يولد. الحكاية مسجلة في كتاب أصلي مصدر لكل ما يتم إنتاجه في العالم وجميع الكتب تنبثق منه. كل شيء مسجل ومنقوش في هذا الكتاب اللامرئي واللامقروء الذي

وتقدمها بوصفها قوة خاصة، ذات قيمة نفيسة، لا يليق بنا، إذن، أن نتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والخوف أيضا، صحيح أن تلك العبارة لا تقدم إلا بعض الحكايات فقط، غير أنها يمكن أن تؤثر على حكايات أخرى، تلك التي تصف تجربة الأيمة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب (الليالي) الذي يمرض، كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعاً للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القارئ مدعو، بعبارة أخرى، إلى استساخ الكتاب على طرف عينه. من الأفضل، ربما، إغماض العينين، وصرف النظر بواسطة رأس الإبرة الحادة.

وهذا بالضبط، ما قام به (أنطون) جالان Galland الذي أربعه المنظور القاسي الذي تفتحه، ومن ثم قرر التفاضى عنها وإبعادا من ترجمته مقصداً ومتحياً، بذلك، اللغز الأكثر إقلاقاً وتخثيراً في (الليالي). بالطبع، هو لم يقصها تماماً، بل إنه يذكرها في القصة المعونة بـ «التفاحات الثلاث». غير أننا نتعرفها للوهلة الأولى نظرا لطابع المذهب الذي أضفاه عليها: «...» إذا كتبتنا كل ما جرى بيني وبين هذه السيدة فسوف تكون قصة مفيدة لكل الناس»^(١٢). لقد أزال بـ «ترجمته» لها، أى بإعادة كتابتها، سرها ومنطقها المظلمة، حولها إلى جملة عادية لا ثقة وغير مرئية. ومع ذلك، فإن العين والإبرة تقضبان مضجعه؛ إذ يشير في «حكاية التاجر والمفريت» إلى أن نواة التمسرة لم تصب صدر ابن المفريت، بل عينه^(١٣). إنها كيميائية مجهولة جدا تلك التي عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القارئ، إلى نواة أعمت ابن المفريت قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة. أن تفقأ العينين على إثر سماع حكاية معينة هو فعل تمكن أوديب وحده من إيجازه. صحيح أن الأمر كان يتعلق بقصته هو المروية من طرف تيرزيس، الكاهن الأعشى. فباستثناء المصالحات الثلاثة الذين أصبحوا عميانا إثر ظروف درامية، لا أحد

الجزء الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من «آف ليلة وليلة»: «وهذا ما كان مكتوبا على جيبينى ومقلدا على فى الغيب»^(١٤)، أو أيضا: «...» لا تنفع حيلة مع القدر والذى على الجبين مكتوب ما منه هروب»^(١٥). إن الشخصية المتحدرة من كتاب كل شيء فيه مقرر سلفا، متصل فى نهاية المطاف إلى كتاب آخر مسجل فيه حكايتها، وسيفلص صدى وانعكاسا للأول. هكذا يفرض المكتوب l'écrit ذاته: أولا وآخرها، بدعا ونحاما.

يعمل على تحقق النص وتظهره بوساطة الأحداث والحكايات، وكل ما كتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصلي الذى تم تحريره منذ بدء الزمن. لذلك، تحمل كل شخصية من شخص (الليالى)، على جسدها، موجزا من هذا الكتاب الأولي، هذا النص الذى يحدد مصيرها ويتحكم فى أبسط حركاتها. ومع ذلك، فإنها لم تتمكن من قراءته، لا لأنها قارئ سيء، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين. وبالفعل، فعلامات القدر مسجلة على هذا

الهوامش :

- (١) طبعة هابست، جـ ١٢، ص ٤١٢ - ٤١٣.
- (٢) طبعة القاهرة، جـ ١، ص ٢ (ترجمة سفلة نسيا لابن الشيخ وميكال)، جـ ١، ص ٣٩.
- (٣) كازيميرسكى، المعجم العربى - الفرنسى. تستعمل كلمة «عبرة» فى القرآن للدلالة على العرس الواجب استخلاصه من قصص القدماء أو من مفادفة الفوارير الطبيعية.
- (٤) طبعة القاهرة، جـ ١، ص ٧ (ترجمة ابن الشيخ وميكال)، جـ ١، ص ٥٥.
- (٥) نفسه، ص ٢٠.
- (٦) نفسه، ص ٣٠ و ٣٣.
- (٧) نفسه، جـ ٢، ص ٤١.
- (٨) نفسه، جـ ١، ص ٢٠٤.
- (٩) ترجمة ابن الشيخ وميكال، جـ ٢، ص ١٨٧.
- (١٠) كتاب الحيوان، جـ ١، ص ٦١.
- (١١) كتب: «حرم وشد بقرة، نسب القرية يهبط أو حرام، عزم اللذبة، أى وضع حلقة خلفها لشدّها من استبدال الذكرة (كازيميرسكى، المعجم العربى، الفرنسى).
- (١٢) جلال، جـ ١، ص ٢٩٦.
- (١٣) نفسه، ص ٤٦.
- (١٤) طبعة القاهرة، جـ ١، ص ١٥٥ (ترجمة ابن الشيخ وميكال)، جـ ١، ص ٢٨٢.
- (١٥) نفسه، جـ ٢، ص ٣٢٣ (ترجمة ابن الشيخ وميكال، جـ ٢، ص ٤٤١).

البنية والدلالة

فى الفيلة ويلة

فريال جبورى غزول *

الفرنسية أولاً وبعدها إلى لغات أوربية مختلفة، حتى أصبحت هذه المجموعة معروفة فى كل أنحاء الشرق والغرب. ورغم انتشار هذا العمل فى الغرب وتأثر معظم الأدباء الغربيين به فى القرون الثلاثة الأخيرة، فإن العمل لا يمكن إدراكه إلا فى السياق الذى أنتجه. وبما أنه عمل جماعى، لا يمكن إرجاع تأليفه إلى فرد معين أو إلى زمن تاريخى محدد، حيث اكتمل عبر قرون عدة وفى أقطار مختلفة من بلاد العرب، وساهم فى تشكيله خيال رواة مختلفين، فقد رجعت إلى الشفافة القومية والحضارة العربية - الإسلامية بشقيها المكتوب والشفوى لأستخلص دلالة أحداث (ألف ليلة وليلة). وكانت هذه الدراسة أصلاً جزءاً من رسالتى الجامعية التى تقدمت بها إلى جامعة كولومبيا فى نيويورك للحصول على شهادة الدكتوراه. وقد نشرت الشعة القومية للميونسكو رسالتى فى كتاب بالإنجليزية عام ١٩٨٠^(١). وهذه المقالة تترجم فصلين من الكتاب المذكور، وسوف ينشر الكتاب مترجماً إلى العربية فيما بعد.

تقوم هذه الدراسة فى إطار الأدب المقارن. والغرض منها هو الكشف عن بنية عمل أدبى كى تساهم هذه البنية فى إدراك دلالة العمل باعتباره كلاً، وبالتالى تتيح إمكان معرفة خصوصيته ومن ثم مقارنته بغيره من روايات الأدب الإنسانى. وكثيراً ما أشرت فى دراستى هذه إلى ألهمال أدبية معروفة فى سياق تحليل سمة ما أو ظاهرة ما، انطلاقاً من التوجه المقارن. إن (ألف ليلة وليلة) أثر عربى فى المقام الأول، مع أن أصوله انطلقت من الهند وانتقلت إلى إيران ومن ثم إلى الوطن العربى. فالمعمل على الوجه الذى نعرفه ويعرفه العالم تم فى سياق الحضارة العربية الوسيطة التى تركت لنا روايات مختلفة ومخطوطات عدة من (ألف ليلة وليلة)، بينما ضاعت واندرت الصياغات السانسكريتية والفارسية وغيرها من هذا العمل. وفى مطلع القرن الثامن عشر اكتشف الأوروبيون (ألف ليلة وليلة) وترجموا قصصها إلى

* أستاذة الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

جدلية السرد

١ - ظاهرة التفصيص

لقد عرّف رومان ياكوبسن الأدب بأنه رسالة تتمحور حول صيغة التعبير. فكل متخصص يواجه مشكلتين في كل نص أدبي وهما: كيف يتولد النص، وما حصيلته النهائية؟ وجواب السؤال الأول، أى كيفية تدفق النص من نقطة بدايته حتى نهايته، يلقى ضوءاً على الرسالة التى يشها النص. وبناء على هذا لابد أن تتوجه الخطوة الأولى نحو محاولة تقصى المسار الأساسى للنص.

إن (ألف ليلة وليلة) خطاب سردي، ولكن المنصر السردى لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التى يمكن استبعادها دون إحداث خلل فى خط القص. وهذا واضح تماماً، حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بين فلاديمير بروب أن دالات (وظائف) القص narrative functions هى المنعطقات الأساسية فى تجلّى القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطلق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً^(٢٦). وقد ذهب ترفشان تودوروف أبعد من ذلك بالكشف عن طبيعة البناء الهرمى لهذه الدالات (الوظائف) وعن كون بعضها أكثر أهمية لخط القص من غيرها. وهكذا توصل تودوروف إلى تكتيف القصة فى هويتها الأساسية^(٢٧).

إن تحليل (ألف ليلة وليلة) فى هذه الدراسة سيتبع العمليات التى قام بها بروب وتودوروف، وهى العمليات التى تكشف عن الدور الجوهرى الذى تنطوى عليه التغيرات الظاهرة، ومن ثم التركيز على التغيرات الأساسية التى ستقودنا نحو دلالة العمل القصصى.

إن البناء الكلى لـ (ألف ليلة وليلة) ينطوى على خير proposition رئيسى يحوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها البعض، وهذه الأخبار المتضمنة بدورها تحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها وهلم جرا. والخبر الرئيسى فى (ألف ليلة وليلة)، مختزلاً إلى أقصى الحدود، هو قصة الملك الذى اكتشف خيانة زوجته فصمم أن يتزوج كل ليلة علراء ويقتلها فى الصباح. وبعد سلسلة من هذه الزيجات، استطاعت شهرزاد أن تؤجل تنفيذ الحكم، وفى النهاية التخلّى عنه، وذلك بسردها قصصاً فتنت الملك. وهذا هو الجزء من القصة الذى لا غنى عنه، وهو يغطى صفحات قليلة فى بداية الكتاب ونهايته. ويطلق عليه القصة الإطارية frame story، فالقصص التى سردها شهرزاد (وكذلك القصة التى سردها والد شهرزاد ليقنعها بالتراجع عن عزمها على زواج الملك) يمكن إسقاطها من الخطاب بلا انتهاك للمبكة السردية. وعلى الجانب الآخر، فلو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبى لكثت النتيجة على المستوى التنظيمى مجموعة قصص غير مترابطة. ففى الحالة الأولى سنجد القلادة بلا خرزاتها وفى الحالة الثانية سنجد الخزرات بلا خيط ينتظمها.

ويمكن أن نعيد صياغة المبكة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا إنها لعة يعقبها تمزق ويلها فى للخائنة إبطال هذه اللعة. وهذه الصياغة تحمل فى طياتها أصداً أساطير الخلق السامية، حيث نجد خروجاً على النسق والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهى بالخلاص. فلمست (ألف ليلة وليلة) فى جوهرها إلا صيغة شعبية للمفردوس المفقود الذى يتم استرجاعه، فنعيم الزوجين الأولين يقف بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرمة، أى تذوقهما فاكهة المعرفة. وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالخطيئة والموت مقترنان فى كل هذه القصص. ففى أساطير التكوين المقدسة نجد إصراراً على عنصر

ويمكن تقسيم القصة الإطارية إلى أربع كتل، أي بعبارة أخرى، تضم القصة الإطارية أربع وحدات قصصية مستقلة يمكن لكل واحدة منها أن تسرد على حدة ومنفصلة عن الوحدات الأخرى، وإن كانت كلها متشابكة فنياً مع بعضها بعضاً في العمل الأدبي.

١ - قصة شهریار

تسرد الوحدة القصصية الاستهلالية حكاية أخوين ملكين، أكبرهما يدعى شهریار وأصغرهما شاه زمان. فبعد انقضاء عشرين عاماً من الحكم السعيد في بلاده اشتاق شهریار إلى أخيه وأرسل وزيره كي يأتى به. ففادر شاه زمان مدينته كي يزور أخاه. وفي منتصف الليل تذكر شيئاً كان قد نسىه فرجع إلى قصره. وهناك وجد زوجته يضاجعها عبد أسود فقتلها في الحال ثم ذهب لزيارة أخيه. ومع أن شهریار قد أوصى باحتفالات مناسبة لاستقبال أخيه إلا أن شاه زمان بقى مكتئباً، فظن شهریار أن أخاه يعاني من لوعة فراق بلده وأهله. أما شاه زمان فقد اكتفى بالتمسح إلى جرح فاعطى. وذات يوم أقيمت رحلة صيد ملكي ولكن شاه زمان اعتذر عن المشاركة فيها واعتكف في القصر. وبينما كان شاه زمان يتفرج من جناحه على حديقة قصر أخيه، إذ به يرى عشرين جارية وعشرين عبداً وزوج أخيه يتأوون متترهين. وإذا بهم يخلعون ثيابهم فيضاجع زوج شهریار عبد أسود ويضاجع العبيد الجوارى. شعر شاه زمان ببعض التأسي بعد أن شاهد هذه العريضة، لأنها أثبتت له أن مصيئته ليست أسوأ من مصيئة أخيه، وبعد قليل بانت أمارات البهجة عليه. وفوجئ شهریار، عند رجوعه إلى القصر، بالتغير الذي طرأ على أخيه، فسأله عن سبب ذلك. ولكن شاه زمان اكتفى بشرح سبب حزنه وكيف خانت زوجته ولم يوضح لماذا تحمست حالة. وعند إصرار شهریار على معرفة سبب التحول، تراجع شاه زمان عن

الافتقار، بينما (ألف ليلة وليلة) تؤكد إمكان الاسترداد. قصة شهرزاد تكرر وتكمل أسطورة الخلق.

وهي صرف النظر عن قدرة (ألف ليلة وليلة) على استدعاء نصوص أسطورية هاجمة، فإن بنيتها نموذج من نماذج الاقتصاد الرمزي. إن جوهر القصص هو التحولات الزمنية أو متواليات التغير على المحور الزمني diachronic axis. فالتعاقب succession جوهرى في القصص كما أن التسلسل seriality - أى التكرار الاستبدالي - جوهرى في الشعر. فالقصص هو الخطاب الزمني النموذجي. ولهذا نجد شيئاً من التوازن الجمالي والشكلي في صراع شهرزاد ضد المصير المحتوم الذى ينتظرها، باستخدامها أسلحة القص، فهي تحارب الزمن بالزمن وبخصائص جنس أدبي ذى هوية زمنية. لقد كان جهد بينلوى زوج عوليس منصفاً على كسب الوقت وذلك عبر وسيلة بسيطة من البناء والهدم. فقد كانت تنقض في الليل النسيج الذى كانت تنسجه نهاراً حتى لا يكتمل النسيج الذى جعلت من اكتماله شرطاً متفقاً عليه لقبول الزواج. لقد كانت تراوح الخطى دون أن تتقدم، تنسج وتنقض، كي تؤجل لحظة الرضوخ، أما شهرزاد ففنها يكمن في دحر الوقت ونقضه. فصراع بينلوى كان ضد وقت ما، فهى فى انتظار رجوع مخلصها وزوجها عوليس، أما شهرزاد فهى تصارع ضد مفهوم الوقت. وبهذا تطرح (ألف ليلة وليلة) معضلة فلسفية من أعقد ما يكون، وهى معضلة مفهوم الزمن المجرّد.

ومن الناحية الفنية، تقدم (ألف ليلة وليلة) نموذجاً لصراع شكلي محورا من محاور الأعمال الأدبية الحديثة كما فى رواية (حياة وآراء تريستان شاندى) (١٧٦٧)، للفرنس ستيرن، وكما فى عمل لويس كارول الشهير (عبر المرأة) (١٨٧٢)، حيث لا تخل إشكالية المقابلة الثنائية الجوهرية بين القضية ونقيضها والتأليف التركيبى منهما معا كما فى الجدلية الهيكلية، بل بانتصار النزعة الانشطارية التفرعية غير التركيبية.

٣ - قصة شهرزاد

كان شهریار يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها في الصباح، واستمر على تلك الحال مدة ثلاث سنوات، حتى أصبح إيجاد عروس له أمراً في غاية الصعوبة. وعندما لم يثر وزيره على فتاة يقدمها للملك، رجع إلى بيته مهتماً. وكان للوزير ابتسان: الكبرى شهرزاد وكانت واسعة القراءة، والصغرى دنيازاد. وعندما سألت البنت الكبرى أباهما عن همه شرح لها المأزق. فعرضت شهرزاد نفسها للزواج من الملك على أمل أن تخلص بنات جنسها من القتل. فحلّثها والدها من أن يكون مصيرها مثل مصير الحمار والثور مع الفلاح. فسأته شهرزاد عما حدث لهما، فشرح والدها يحكي لها القصة (وهنا تتوقف قصة شهرزاد لتبدأ أمثلة الحمار والثور التي حكها الوزير، وتكمل قصة شهرزاد فيما بعد وذلك بالتناوب بقصة شهریار).

٤ - أمثلة الحمار

لقد كان هناك فلاح يعرف لغة الحيوانات وكان يملك حماراً وثوراً. رأى الثور أن حال الحمار أحسن من حاله بكثير فأعلمه كم يهبط على معيشته المرفهة، فلم يكن الحمار يركب إلا نادراً لحمل صاحبه. فنصح الحمار الثور بالتظاهر بالمرض وأن يفتعرش الأرض ولا يأكل وبذلك يتجنب الحمل المرهق. ففعل الثور بنصيحة الحمار ولكن الفلاح كان قد استمع إلى هذا الحديث فأعطى تعليمات بأن يؤخذ الحمار مكان الثور في الحراثة. فقدم الحمار لنصيحته وحاول أن يخرج من المأزق بنصحه للثور أن يرجع إلى العمل لأن صاحبهما عازم على قتل الثور إن بقي مريضاً. وفي اليوم التالي أبدى الثور شهية طيبة عند الأكل ونشاطاً كبيراً عند العمل. أما الفلاح الذي كان قد سمع هذه المحادثات فقد فهقه ضاحكاً. وعندما سمعت زوجته ضحك سألته

تكمته وحكى كيف أن خيانة زوج أخيه قد خففت من وطأة مصيبتها. فأراد شهریار أن يتأكد من هذه الخيانة بنفسه، فظم رحلة صيد ملكية أخرى، ولكنه رجع منها سراً إلى قصره حيث رأى بعينه عريضة زوجته (تعلق هذه الوحدة القصصية هنا وتستكمل فيما بعد، وتبدأ من هنا وحدة قصصية أخرى).

٥ - الرحلة

عزم شهریار على السفر مع أخيه كي يكتشفا إن كانت حالتهما استثنائية، فمشيا حتى وصلا إلى عين ماء بقرب البحر، فجلسا ليستريحا. وبعد قليل ظهر عمود أسود من البحر ففرز الأخوان وتسلقا شجرة. وكان ذلك العمود الأسود مارداً هائل الحجم يحمل صندوقاً كبيراً على رأسه، فجاء وجلس تحت شجرتهم. ثم شرع المارد بفتح الصندوق، وأخرج منه فتاة يافعة جميلة، ووضع رأسه في حجرها ونام. فظرت الفتاة إلى أعلى ورأت الآخرين فطلبت منهما النزول. فاحتجا ولكن احتجاجهما لم ينفع معها فاضطرا إلى النزول خوفاً من أن تعرض المارد عليهما. فأمرتهما الفتاة بمضاجعتها فأطاعا. وعندما أكملتا مضاجعتهم أخرجت حقيبة فيها خمسمائة وسبعون خاتماً وأخبرتهما أن كل خاتم من هذه الخواتم قد حصلت عليه من الرجال الذين مضاجعوا من قبل أثناء نوم المارد، وطلبت من كل منهما خاتماً. فامتثلا وفعلا كما طلبت، فروت لهما كيف أن المارد خطفها يوم عرسها ووضعها في الصندوق ووضع الصندوق في صندوق أكبر وأقفل عليه بسبعة أقفال ووضعها في أعماق البحر ليضمن عفة الفتاة.

فتمعجب الأخوان بما حدث لهذا المارد الجبار وتمعبا قليلاً بذلك: (وهنا يرجع النص إلى قصة شهریار الزوجية بعد سرد قصة المارد وفتاة الصندوق المتضمنة في رحلة صيد الأخوين) فرجعا إلى مملكة شهریار وهناك قتل شهریار وزوجه وعبيدها.

عن السبب فأبى أن يحكى لها ما كان لأن في الأمر سراً إن باح به مات لتوه. ولكنها أصبرت على أن تعرف السبب حتى ولو كلف ذلك حياة زوجها. فلم يعرف الزوج ماذا يفعل، خاصة أنه كان يحب زوجته حباً عظيماً. فجمع أقاربه وجيرانه وأخبرهم بمحتة. فتوصل الجميع إلى الزوج كي تراجع عن طلبها ولكنهم لم يفلحوا في إقناعها. فاستسلم الرجل إلى رغبة زوجته وذهب ليقوم بصلاته الأخيرة قبل البوح بالسِر. وحينئذ سمع كلبه يشتم الديك ويندبه لمرجه وصاحبهم على مشارف الموت. فتساءل الديك عما يجري، فشرح له الكلب حكاية صاحبهما وزوجه. فأتهم الديك صاحبهما بالغباء على أساس أنه لا يقدر أن يسوس زوجاً واحدة مع أن الديك يحسن سياسة خمسين زوجة ولإرضاءهن، واستغرب الديك كيف أن صاحبهما لا يقوم بضرب زوجته ضرباً مبرحاً فتردع. وعندما استمع الفلاح إلى ذلك قرر أن يأخذ باقتراح الديك. وكان عند الفلاح بعض الأغصان في دولا، فدعى زوجته للدخول عليه متظاهراً بأنه على وشك أن يروح بالسِر لها. فعندما دخلت تلقت ضربة موجهة، طلبت بعدها الصنح من زوجها (وهنا، بعد انتهاء سرد قصة الحمار والثور، يستأنف الراوي قصة شهزاد التي تلصم بقصة شهريار).

قال الوزير لابنته إن مصيرها سيكون مثل مصير زوج الفلاح إن هي تمادت في عنادها. ولكن شهزاد أصبرت على المضي قدماً في مشروعها. وقد أوصت شهزاد أختها دنيازاد بختبتها، فهي مستطاب حضور أختها ليلة عرسها وأن على دنيازاد أن تطلب من شهزاد أن تقص عليها حكايات لقضاء بقية الليل. أخذ الوزير ابنته شهزاد إلى شهريار نزولاً على رغبتها، وطلبت شهزاد بدورها أن تراقبها أختها دنيازاد. فبقت الأخت الصغيرة تحت السرير. وبعد أن افتض شهريار بكارة شهزاد، طلبت دنيازاد منها أن تحكى لها قصة لقضاء الوقت. وقد وافقت شهزاد على أن تفعل ذلك بعد

استئذان الملك. وقد سمح شهريار بالقص وبدأ يستمتع بالحكايات، فاستمرت شهزاد ساردة حكاياتها وتوقفت عند الفجر. وأما شهريار الذي كان متطلعاً إلى سماع بقية حكايتها الممتع فقد أجل أمر قتلها ليلة بعد ليلة حتى انقضت ألف ليلة. وفي الليلة الواحدة بعد الألف، عندما أكملت شهزاد آخر حكاية من حكاياتها، سألت شهريار أن يحقق لها طلباً. وجاءت بأبناؤها الثلاثة وطلبت من شهريار أن يلغى أمر القتل من أجل الأولاد. فعاقد شهريار أولادها وأمن شهزاد على حياتها ومنحها العفو، ففرحت شهزاد، كما عمّ الفرح الغامر الشعب بأكمله. حينذاك استدعى شهريار وزيره وشكره لتزويجه من ابنته التي ولدت له أولاده الثلاثة. كما أنه أمر بالاحتفال لمدة ثلاثين يوماً والقيام بأعمال الخير للناس. وعاشوا سعداء حتى فرقهم الموت.

ب - الثنائية

١ - الشخصيات

تكشف هذه الوحدات أو الفصول السردية عن نسق تنظيمي صارم فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية. فالفصل الأول يقدم للقارئ النزعة اللافتة للنظر في (ألف ليلة وليلة) ألا وهي الثنائية. فالأخوان يقدمان لنا مسألة التكرار الثنائي في أكمل صورها. فقد كانا كلاهما فارسين وملكين وحاكمين موفقين، وتجربة شاه زمان ترهص بتجربة شهريار وتكاد تتطابق معها. فهو يقتل زوجته حال اكتشافها في الفراش مع عبد أسود، بينما شهريار الذي يجد زوجته في وضع مشابه لا يقتلها إلا بعد رحلة البحث. إن التماثل الملفت للنظر في حكايتي شاه زمان وشهريار يجعلنا نحس كأن تجرتهما صوت وصدى. وهنا، يقدم لنا النص الصيغة الأولى للثنائية وهي التناظر. وهذا النوع من التناظر الذكوري يوازيه ويمثله التناظر الأنثوي الذي تقدمه لنا العلاقة بين

العلاقة بين شهریار وشهرزاد تمثل الصيغة الثانية للتثنية وهي التعشيق. وفيما إلى جدول يوضح صفاتهما المتقابلة:

شهریار	شهرزاد
زوج	زوج
سلطان	رعية
سامع	راوية

وبقدم هذان الزوجان استقطاباً متقابلاً ومتكاملاً. فالكلمات أزواج، و«سلطان» و«سامع» تشير ضمناً وعكسياً إلى «الزوجة» و«الرعية» و«الراوية» لسبب بسيط، وهو أنها تشكل أنصاف وحدات مشطورة. فملك بلا رعية أمر متعارض مع نفسه بشكل جعل الأديب الفرنسي أنطوان دي سان إكسبيري يلعب على هذا التنافي في قصته (الأمير الصغير). وأما السامع فبالضرورة يستدعي متحدثاً أو على الأقل صوتاً. وهكذا نجد في نموت شهرزاد انعكاسات مرآوية لنموت شهریار، وتكامل هذين القطبين ينتج وحدة ويولد مساراً. فهما نموذج للاقتران البنوي؛ متقابلان ومتكاملان كما في مبدأ «بنج وباج» في نواميس الكونزمولوجيا الصينية. والاقتران يتحقق أيضاً على المستوى الصوتي، فتشترك شهرزاد مع شهریار في التقنية الاستهلاكية والوسطية.

ومازالت هناك صيغة ثالثة للتثنية وهي التضاد (أى تطابق الأضداد) الذي يقدم في شخصية شهرزاد من جهة وفي شخصية شهریار من جهة أخرى. فظاهرياً شهریار نموذج سلطوي، فهو طاغية شرقي وفحل ذكوري يستهلك امرأة كل ليلة، بينما تمثل شهرزاد نموذج الأنثى المستباحة فهي رهينة شهریار وشهية الرعية، لا تمتلك حرمة ولا حصانة. ولكن شهرزاد لا تحاول أن تواجه وتتخلص منه كما يحدث في القصص العجائبية مع العملاقة والمسوخ، كما في القصة الفولكلورية الشهيرة بعنوان (جاك وسريقة الفاصوليا)،

الأختين شهرزاد ودنيازاد في الفصل السردى الثالث. ولكن هناك اختلافاً دقيقاً بين هذين التناظرين. فالنظيران الذكريان (شهریار وشاه زمان) - كما في رواية فلومير (بوفار وبيكوشيه) - هما طرفان في أداين من دراما واحدة. فكل منهما يعزز الآخر مع العلم أنه مستقل عن الآخر في تصرفاته. وأما في النظيرتين الأنثيين فهناك تواطؤ جلي بين الأختين. فدنيازاد الظل أو الصورة السلبية لشهرزاد المرافقة لها باستمرار. وأما شاه زمان فهو أكثر من صورة سلبية، فهو صنو شهریار ونسخة منه.

إن أسماء الشخصيات الروائية تحمل في ذاتها استنساخاً لفظياً، فشهرزاد ودنيازاد تشتركان في تقنية المقطع الأخير من اسميهما بينما شهریار وشاه زمان يشتركان في تقنية المقطع الأول من اسميهما. إن التكرار الصوتي في منظومة الأسماء يتجلى أيضاً في الحكايات المؤطرة التي تروىها شهرزاد كما في سندباد الحمال وسندباد البحار، عبد الله الصياد وعبد الله الملاح، وفي حكاية الأخوين عجيب وغريب. إن توازي الشخصيات بأسمائها المسجوعة ملحج مشترك بين الحكايات الأسطورية كما في بأجوج ومأجوج، هاروت وماروت (الملاك الساقطان المعلقان من أقدامهما في بحر بابل)، وأيضاً في قحطان وعدنان (السلفان الأسطوريان للحرب). إن التوازي أو التصادي الصوتي في (ألف ليلة وليلة)، وهو ظاهرة يمكن رصدتها على مستوى ظاهر النص، تعزز وتبرز التوازي السيميوطيقي على مستوى باطن النص. إن دلالة التراسل بين هذين المستويين التمييزيين تترك أثراً وقعاً على القارئ يهيئه لاستيعاب أعماق للنص.

إن بطلي (ألف ليلة وليلة) هما شهریار وشهرزاد. فهما ركنا العمل القصصي. فبينما يمكن استبعاد شاه زمان ودنيازاد من النص، لا مجال للتفكير في إمكان إقصاء شهریار أو شهرزاد دون تعطيل مسار القصة. إن

التضاد، فهما نموذجان مما يطلق عليه فلسفياً «اجتماع الأضداد» coincidentia oppositorum .

وبناء على ذلك، تصبح علاقة شهرزاد بشهریار أكثر تعقيداً أو على الأقل أكثر رفاقة حيث إن تقابلهما يتمدد أكثر بالتضاد الداخلي. فلا أحد منهما يقدم النموذج الصافي. فهناك جانب من إيجابية شهریار في شهرزاد، وهناك جانب من سلبيتها فيه. وصراعهما صراع ملتبس بين قوى النور وقوى الظلام. فهو ليس على الإطلاق صراعاً «ماتوياً» بل هو شيء من قهبل تحرير الاستعدادات الكامنة. ففي حقيقة الأمر، كل من شهریار وشهرزاد نموذج معقد ومركب ويحمل في ثناياه ازدواجية التضاد.

وخلاصة القول إن النص يقدم الثنائية بإصرار، ويستخدم عنصر الازدواجية في الأشكال الثلاثة الممكنة منطقياً: التناغم والتقابل والتضاد. وقد يكون من الأهمية أن نشير إلى أن هذه المصيغ الثلاث للثنائية تتراسل تماماً مع ضرب ثلاثة في السيمانتيكا؛ ترادف المعنى وتقيض المعنى وتضارب المعنى.

٢ - الأحداث

إن المعيارية الثنائية التي تحكم العلاقات بين الشخصيات الرئيسية تنسرب إلى الثيمات المتضمنة في العمل أيضاً. وتجدر تيمتين رئيسيتين في القصة الإطارية وهما بلا شك تيمات الشبق والموت. والعلاقة بين الأحداث الرئيسية في مسيرة القصة تتدرج تحت ثلاث جدليات: جدل التكرار وجدل القلب وجدل الاتهام، التي بدورها توازي علاقات التناظر والتعشيق والتضاد.

وعندما نقوم بتحليل هذه الجدليات الثلاث في النص، فمن المهم أن نتنبه كيف تقوم مهارة الأسلوب في التنسيق بين النقلة من الشبق إلى الموت ومن الموت إلى الشبق.

وكما في القصة التراثية عن «جلديات وداده» (صموئيل الأول: الإصحاح السابع عشر). تحاول شهرزاد تسكين رغبة شهریار وترويضه - إن صح التعبير - وذلك بإحلال قصص النساء مكان النساء في غذائه اليومي. فمبغقرة شهرزاد تكمن في تحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخييل الجنسي. وبشكل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة في مسيرة شهرزاد، فهو تحول شديد الأهمية يوازي استبدال التضحية الرمزية في الطقوس الدينية بالتضحية المعنوية. فعندما يحل الدال محل المدلول تصبح اللغة ممكنة، وفي مجال اللغة يصبح ممكناً توليد عدد لا متناه من المقولات.

فعندما حازت شهرزاد امتياز القصص من شهریار، كانت بحيازتها هذه قد قلبت علاقتها مع سيدها، فلها - بصفتها راوية - اليد العليا. لقد صارت شهرزاد تملئ بالمعنى الحرفي للكلمة. فالسابع، بالضرورة، هو الطرف المستسلم في فعل القصص. ودور شهرزاد، في هذه الحالة، يقلب الدور التقليدي للأشياء، حيث الإملاء حق مقصور على المعامل. والنص يؤكد موهبة شهرزاد القصصية ومعارفها الواسعة:

«وكانت الكبيرة [شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك الخلقمين وأخبار الأمم الماضيين قبل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء» (٤).

فشهرزاد، إذن، شخصية استثنائية بكل المعايير. وسلطتها كامنة وإن كانت ظاهرياً بلا حول ولا قوة. ففي مركزها وفي موقعها يجتمع الأضداد. فهي - ولنتستر مفارقة كبير كيجور - محكوم عليها بالموت ولكنها حية ترزق. (٥) وأما شهریار الذي وقع في شرك حكاياتها، متبهاً بقصصها، فهو يوحى بهجار مستعبد. فكل من البطل والبطلية يصور بشكل درامي حشالة

الأعمال الشاقة، بينما يستمتع الثور بالامتيازات التي كانت متاحة للحمار.

والاختلاف بين جدلية القلب عند شهریار والحمار هو أنه في حالة الأخير يكون القلب الاستبدالي كاملاً بين العنصرين المعطيين. وهذا ما يشابه «العكس» anti-metabole في البلاغة، أي إعادة الكلام بترتيب عكسي، مثال ذلك: عادات السادات سادات العادات^(٦)، بينما القلب الاستبدالي في حالة شهریار يشكل ما يطلق عليه «تصالب» chiasmus، أي «إعادة الكلام بترتيب شبه عكسي يتم من خلال التأخير والتقديم»^(٧) وكلا القلبين الاستبداليين - قلب شهریار وقلب الثور - أساسيان في السياق السردى. فشهریار يتعلم درساً من تجربته ويتوصل إلى أنه ليس حالة استثنائية، فيرجع إلى عرشه. والحمار أيضاً يكشف أنه يدفع ثمناً غالباً لنصيحته، فيبدأ في محاولة استرجاع امتيازاته السابقة.

وأخيراً، فالجدلية الثالثة في النص السردى هي جدلية الالتحام حيث يتم إدماج موتيفين متناقضين في بعضهما. فكل من المسألتين المشيرتين - السواد واقتضاض البكارة - تحملان في استخدامهما السردى ما أطلق عليه النحاة العرب مبدءاً «الأضداد»، أي إدماج معنيين متماكسين في كلمة واحدة.

إن حدث رجوع شاه زمان إلى قصره يكشف جلياً، عند التحليل، التوظيف الذكي للسواد:

«ويخرج طالباً بلاد أخيه فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معاتقة عبداً أسود من العبيد فلما رأى هذا أسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخفى

إن الحدث الدرامى الأول يتم عندما يجد شاه زمان زوجته في الفراش مع عبد أسود. وتقع على هذا الموتيف الشبقي مرة أخرى عندما يرى شاه زمان امرأة أخيه يضاجعها عبد أسود. كما يرى شهریار بعينه هذه الواقعة بالذات مرة أخرى. إن هذا التثليث لحدث واحد يوضحه، كما أن الجوارى العشرين والعبيد العشرين في مضاجعتهم في الحدائق الملكية يمزجون من حدة الصورة. ويجد أيضاً إصراراً على موتيف الموت. فالمشاركون في العريضة يقتلون جميعاً. يقوم القصة السردى الأول، إذن، بتقديم ثنائية ليروس وتناووس، ثنائية اللذة والهلاك.

وأما الفصل السردى الثانى فيستعرض عنصر القلب، حيث يتغير موقع الحدث في نظم التركيب ليصبح معكوساً، كأن قوة الاندفاع مستمرة وإن كان اتجاهها قد انعكس. ففي الرحلة التي قام بها الملكان في الفصل السردى الثانى، تحدث تجارب لكليهما تختلف اختلافاً جلياً عن تجاربهما في الفصل السردى الأول. ففي السابق تحدثت زوجاهما قيود القصر والمنصب وأمرنا عشيقتهما بمضاجعتهما. أما في الرحلة، فقد مارس الملكان مضاجعة امرأة شابة خطفت ليلة عرسها وقيدتها المارد بسبعة أقتال.

وممارسة الجنس بين شهریار والمرأة الشابة توازى ممارسة الجنس بين العبد الأسود وزوج شهریار. والمقارنة القياسية بينهما بيئة، فالعبد بالنسبة لشهریار كعاهرة بالنسبة للمارد.

العبد: شهریار = المارد .

وتتم عملية تبادل جلى أخرى في القصة التي يحكيها الوزير، والد شهرزاد، عن الحمار والثور. فالحمار الذى نصح الثور بادعاء المرض حتى يحصل على حياة مرفهة ينتهى به الأمر إلى أن يحل هو محل الثور في

مدة ثم أنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلتهما في الفراش» (٨).

ويلعب أسلوب النص لوحده، إلى أقصى حد، على الحقول الدلالية والتداعيات المصاحبة للسواد، رابطاً هذا الحدث الاستهلاكي والأساسي بنسيج الكتاب، ألا وهو السمر الليلي. فالنص يحدد أن شاه زمان تذكر شيئاً ما نسبته في القصر في منتصف الليل، أي في أوج الليل. والليل يوحى بالظلام، ومنتصف الليل يوحى ببؤسة الظلام. وحينئذ يجد شاه زمان زوجته في الفراش مع عبد أسود، فيبدو السواد متوجهاً لهذا الظلام. وعندما رأى شاه زمان كل ذلك اسودت الدنيا في عينيه. فالأسوداد الخائمي يكمل ظاهرة القسامة، وبذلك يكون لون واحد كافياً لوصف زمن الحدث (منتصف الليل) وفاعل الحدث الزباني (عبد أسود) وأثر الحدث (اسودت الدنيا). يقوم المخطط اللوني بتوحيد الانتقال السريع في السرد من حالة إلى أخرى^(٩).

إن التركيز على لون واحد مثال جلي للاقتصاد النصي؛ حيث تقوم كلمة ما بدور الحقول الذهني ليل. ولهذا، يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً عن أن يكون معادلاً لزمن الهوى. فظلام الليل يستدعي كلا من الحب الجنسي والأحداث المخطورة. وفي الأدب العربي نجد تفتيحاً بليلة لقاء العشاقين في أبيات شهيرة خلطها الشعر ولو أننا نقع أحياناً على أمثلة تتخذ وقتاً آخر لموعد لقاء العشاق، كالفجر. فكل من الشاعر الجاهلي الحميد امرئ القيس، والشاعر اللعوب في صدر الإسلام عمر بن أبي ربيعة، أسهما في صياغة ونمذجة الليل باعتباره زمن الحب. فمشهد الحب الذي يتم ليلاً في (ألف ليلة وليلة) ينطلق من تركيبة أدبية مسكوكة وجاهزة في ذهن الملتقى، إلا أن النص يقوم بالانتقال من تقديم الليل باعتباره حجاباً واقياً إلى عرضه باعتباره احتجاجاً للرؤية، حيث يشنط شاه زمان غضباً إلى درجة أنه يقتل في الحال كلا من زوجته وعشييقها. وهنا

يستدعي الليل الإظلام والعمى. وهكذا نجد في هذه الفقرة القصيرة جمعاً بين قطبي الدلالة المتقابلين في كلمة الليل، لكونه حامياً وحرامياً في آن.

وما يجعل من هذا الخطاب السردى نصاً إبداعياً هو بالتحديد هذا التكثيف الأسلوبى. فمن ناحية المضمون والمنطق، نجد تسلسل الأحداث في الفقرة المستشهد بها أعلاه عادياً إلى درجة الابتذال؛ زجل يجد زوجه في الفراش مع آخر فيرتكب ما يطلق عليه جريمة عرض، فيقتل كليهما. ويبدو الحدث مناسباً كخبر صحفي، ولا يدعو إلى أكثر من اهتمام عابر. ولكن الأسلوب الذي يميز تسلسل الأحداث يحول تقديرية الخبر إلى نص أدبي؛ ففي هذا المشهد، نتبين كيف أن موتيفة السواد المتكررة يمكنها عبر تكرار الحامل - مصطلح الناقد ريتشاردز الذي يعنى الكلمة - من نقل محمولات - أي دلالات - شديدة التنوع، بل متضاربة، فالدماج هنا يمكن أن يطلق عليه ازدواجية متوحدة.

كما أن النص يقدم لنا، بالإضافة، دمجاً مكملاً حيث تتوحد فيه حاملات مختلفة لتتقل محمولاً واحداً يحتلها كلها، وبذلك يتضح مبدأ «التنوع في التوحيد». فمثلاً، يحدد النص نوعية المرأة التي كان يربدها شهرار ليفعل بها أمرين يبدوان ظاهرياً متضاربين؛

«وصار الملك شهرار كلما يأخذ بنتاً بكراً
يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على
ذلك مدة ثلاث سنوات»^(١٠).

ومن الواضح أن شهرار يشكو من جرح وبحاول أن يتقّم، ولكنه لا يصب نعمته على النساء بوصفهن نساءً، بل على الأبنكار. فقد جرحن براهته وهو يعوض عن ذلك بإنزول قصاص جراح على البرهات. فغض البكارة - وهو يزل على فعل الشبق ورغبة الإخصاب - يصبح في هذه الحالة مؤشراً لما هو عكس ذلك؛ فعل القتل ورغبة الإخصاء. فافتضاض البكارة في القصة

من التكرار والتعطف، وثانياً في الانفصالات والتحويلات التي تغير رأساً على عقب، وثالثاً في الاستبدالات والمفارقات القائمة على تبديل أو دمج حدّي القطبين.

إن منظومة مؤسسة على ركن الثنائية كما في (ألف ليلة وليلة)، التي لا تقدر أن تبني حداً ثالثاً، لا بد أن تتسم بالتحويلات المفاجئة، لا بالنمو العضوي. فالتناقض الكامن في مفارقة يمكن أن ينشطر إلى نصفين متضادين، كما أن طاقة ما قد تغير موقعها في السياق لتصبح في هذه المنظومة الثنائية طاقة ضد، قياساً على ما يحدث عندما يتمثل تشكيل أو موقع كلمة، فتصبح مفعولاً به مثلاً عوضاً عن فاعل، ومع هذا فاللفاظ الجملة تبقى أساساً ثابتة. التغيير هنا لا يأتي من إضافة أو إنقاص، من نمو أو ضمور، بل من تبديل وتحول، من انشطار ودمج.

وإذا استعنا بمصطلحات دو سوسور الألسنية في توصيف (ألف ليلة وليلة)، لقلنا إن العمل نفسه «قول»، وأما نسق منظومته التي قلنا به أعلاه فهو «لغتها». وهناك شيء يستوقفنا في لعضوية هذه اللغة، فهي تعمل من خلال الترسبات والطفرات والتفجرات. ومن المستحسن أن تكون المجازات المستخدمة لوصف هذا العمل مستقاة من علم الجيولوجيا لا من علم البيولوجيا.

وكما بين ياكوبسن، فإن طريقة تعبير النص ترتبط ارتباطاً عميقاً برسالة النص، فـ (ألف ليلة وليلة) باستخدامها بنية ثنائية تقع بالضرورة في التكرار وتعتمد عليه، ولكنه تكرار تجريدي يثبت النموذج المركزي إلى أطراف الجسد النصي، حيث يتعزز الرحم الإبداعي في القصة الإطارية بما يولده من حكايات متشعبة. وفي هذا التشعب أصداء وإعادة إنتاج تتولد عبر قنوات مختلفة؛ استعارية وكتائية وتشبيهية وحوارية.

يتلوه القتل، فهما في وضع متجاور ومتقابل في آن. إن فض البكارة في ذاته فعل يستوى على التضاد لكونه كناية عن فعل جنسي يؤدي إلى الإخصاب والحياة، ولأنه حرفياً وعملياً افتضاض وتجريح دموي، وهذان الجانبان يجمعلان فعل فض البكارة مناسباً لتطوير التضاد المتضمن في الفعل إلى تناقض دينامي. فشهرار في فعلته ذاتها، التي تخصب الأنثى وتجعلها تحب أي تضفي حياة، يحجلها إلى الموت. ومن ناحية أخرى، فإن شهرار يقوم بفعل واحد مرتين لإزاء عروسه: فهو يميتهها مجازياً من خلال ممارسة الجنس معها ثم يميتهها حرفياً بقطع رقبته. وما لا يخفى أن الموت يستخدم مجازياً للدلالة على الفعل الجنسي كما يرد في الأدب الرفيع والمأثورات الشعبية، وقد استخدم الشعراء الإليزابيثيون هذا المجاز كما يستخدمه عامة التوسنيين اليوم. وهكذا يتلاحم «إيروس» Eros مع تاناتوس Thanatos، أو الشبق مع الموت، ففض البكارة والقتل، برغم كونهما طقسين متضادين، يتبديان كوجهين لعملة واحدة وهي التحريك الدموي.

وختاماً لما سبق، نرى بوضوح تجلي النزعة الثنائية في (ألف ليلة وليلة) في الشخصيات والقيمات، في الأسماء والأفعال الواردة في جملة السرد المركبة التي تشكل النص. والثنائية مستخدمة هنا في أشكال ثلاثة متباينة، سأقوم بتوصيفها عبر مصطلحات مأخوذة من البلاغة العربية الوسيطة:

(١) المحاللة التي تشمل التناظر والتكرار.

(٢) المقابلة التي تختوي على التضاد والقلب.

(٣) الأضداد التي تنطوي على تناقض معنوي في الشخصيات وانشطارية دلالية في الأحداث.

وما لاشك فيه أن هذه النزعة الثنائية تؤدي إلى الاستقطاب، فأثرها يلمس أولاً من خلال التضخم الناتج

دلالة الخطاب

١- الرحم النصي

بعد إبراز البنية الفعلية وخاصية الاستقطاب في (ألف ليلة وليلة)، فمن الضروري أن نرى توظيف ذلك قصصياً، أي كيف يتحرك العمل من الفاتحة إلى الخاتمة، من المشهد الاستهلالي إلى المشهد النهائي. ولكي نستبطن حركية هذا النص المعقد والمختشد، علينا أن نستخلص المحور الرئيسي، ولا نهنا في هذا العمل الطويل والمتشعب. إن هذا الأساس المحوري الذي ساطق عليه الجملة الرحمية Matricial Phrase أو «الرحم النصي» هو الركييزة الرئيسية التي تسيطر على النص وتضمن توسعه وامتداداته^(١١).

إن الرحم النصي هو أكثر من ثمعة مركزية في النص، لأنه هو المصدر والصيغة، هو الحافز والمنظم. إن الأنظمة الرمزية في النص يمكن أن تكشف في جملة أو جمل رحمية. فالرحم النصي وحدة في الخطاب يحاك النص حولها دلاليًا وأسلوبياً. وهي تشابه ما أطلق عليه العرب في البلاغة بيت القصيدة، ذلك البيت الذي تبنى عليه القصيدة. فلا بعيد كل بيت في القصيدة بصياغة بيت القصيدة، ولكن بيت القصيدة هو الدافع التوليدي للقصيدة ومرجع أبياتها الأخرى.

إن الرحم النصي لكي يكون مولداً حقيقياً يجب أن يكون في مركز النص كله وليس فقط في الحكمة. فعليه أن يسوّغ النص كما هو بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته.

وفي القصص الأمثلية، نجد الرحم النصي في بداية أو خاتمة القصة كي يهيئ التمثيل المسترسل هدفه. أما في (ألف ليلة وليلة) فالمسألة أكثر التجانساً، ففيها يتيه الرحم النصي في الكلام، ولا يحلده السرد صراحة.

وكي نستخلص الرحم النصي مما حواليه فنحن لسنا بحاجة إلى النظر أبعد من النص ذاته الذي يمكن أن لا يسعفنا ولكنه لا يخوننا أبداً. وإذا رجعنا إلى (ألف ليلة وليلة) فنستجد أن النص يقدم لنا معضلة لم يسمى لحلها. ففي (ألف ليلة وليلة) قصة تتلخص في صدع يتلوه راب. وبناء على ذلك فهناك تركيب حوارى يأخذ شكل أزمة مطروحة يتلوه الحل المناسب، أو قفل ومفتاحه. وتمفصل (ألف ليلة وليلة) هذين الحدين في القصة الإطارية. فالحد الأول أو المأزق يتمثل في رد شاه زمان عندما استجوبه أخوه شهریار عن سبب توعكه؛ «يا أخي أنا في باطنى جرح»^(١٢) ويتمثل الحد الثاني أو الحل فيما قاله شهرزاد لأختها دنيازاد: «وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله»^(١٣).

إن هاتين الجمليتين اللتين تجدهما طافيتين على سطح النص تشكلان محورين متكاملين يدور عليهما النص. والجملة الأولى تعبر عن شرح في صحة وكلية إنسان ما، والجملة الثانية تعبر عن العلاج السردى، أي المعالجة عبر الحديث. وما يستخلص من القص الدللي في (ألف ليلة وليلة) هو هذا الشرح الأولى الذي يتلوه لحام كلامي لا يتوقف.

إن الحد الأول من الرحم النصي «يا أخي أنا في باطنى جرح» نموذج من جملة مجازية. فالجرح الباطنى ليس قرحة جسدية بل هو شرح نفسى حطم كلية الذات. إن الطليعة المجازية في الرحم النصي تتجاوب مع الاستخدام المكثف للمجازيات في خطاب شهرزاد كله؛ حيث يبدو العمل كأنه سرد ذو بنية شعرية.

أما الحد الثاني من الرحم النصي فيربط بسرد حديث سيؤدي إلى الخلاص والتحرير. وهنا تفسل ترجمات (ألف ليلة وليلة) في نقل مطاطية المصطلح العربى «الخلاص»، حيث يدل على كل من «الإفناء» و«النهاية». فالجملة المولدة هنا تتطوى على خطاب ما

فكل قصة ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالقصة المولدة، وأشكال الارتباط والتراسل بين القصص التي تسردها شهرزاد وبين قصتها متعددة. ونكتفي هنا بالقول إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها «مصطلح الرغبة الموسوعية في العمل». فهناك هاجس يسعى إلى الإحاطة بكل ألوان القص التي تتجاذب، بشكل أو بآخر، مع الإطار السردى المحيط بها. وهذا يدل على استحواذ هاجس الكاية على العمل، كأن الإحاطة بكل أو ما يكاد يكون كل عينات القص تعرض عن ظاهرة التشظى القصصى.

ويجب أن ندرك الرغبة الموسوعية باعتبارها طموحاً نحو تحقيق مجال متكامل لحقل معين كالقص أو لإنتاج «نوع من النسيج العام»^(١٤)، كما في تعبير ميشيل فوكو، أو كما وصفه إدوارد سعيد على أنه مجال «تقاطع الفروق والتكرارات»^(١٥).

إن الهاجس الموسوعي في (ألف ليلة وليلة) لا يتبع التسلسل الأبجدي ولا أى تسلسل آخر، ولكن هذا لا يتنقص على الإطلاق من القيمة المتكاملة للعمل. فقد كان من المفروض في الثقافة الإسلامية الوسيطة أن يقرأ العمل الموسوعي في شموليته كى يترك على المتلقى تمام أثره ورسالته.

إن (ألف ليلة وليلة) محاولة للمُشتت عبر خلق نموذج كوني للقص يتشكل أمام أعيننا، حيث تقوم القصة الإطارية بتقديم أسطورة تكون ظاهرة القص، بينما تقدم القصص المؤطرة النتائج المختلفة المترتبة على هذا التكوين. إن مصادر قصص (ألف ليلة وليلة)، سواء كانت بابلية أو هندية أو إغريقية أو عربية أو ما شئت، فهي مستحضرة عن قصد يشابه القصد الذى تتكشف عنه كتب التاريخ الجامع، أو التاريخ الكوني، المكتوبة في عصور الإسلام الوسيطة التي احتوت، بالإضافة إلى تاريخ العرب، تاريخ غير العرب من أم^(١٦). وفي سياق حدائى

ينهى كريباً ما، ففرض الحديث فيها هو إنهاء الحديث، أو كما يمكن أن يقال: يوجد القص فيها بغرض الكفّ عن الوجود، أى أنه يوجد وغايتها العلم. إن الغموض والتناقض الذى تنطوى عليه الجملة المولدة يتخلل خطاب شهرزاد كله.

إن نص (ألف ليلة وليلة) بأجمعه مولد من رحم نصي يعمل باعتباره مركزاً لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط والنسيج ولكنها متشاركة فى بؤرة مرجعيتها. وهذا التعدد والاختلاف من جهة القصص، والتشرد فى مرجعيتها، يجعل من التنافر والتضافر حلين يحكمان نسق هذا النص الرمزي.

إن علاقة القصة الإطارية بالقصص المسرودة، أى علاقة المؤطر بالمؤطر، الخارج بالداخل فى (ألف ليلة وليلة) تحتاج إلى مزيد من التفصيل.

لقد وصلنا فى الجزء السابق من الدراسة ظاهرة التفصيص فى القصة الإطارية المؤلفة من قصص سردية. وتتميز المادة المؤطرة أيضاً بخاصية التفصيص، وبالإضافة فتمتلكها - قصة بعد قصة - تعاقب اعتباطى، فليس هناك علاقة سببية تستدعى قصة معينة قبل غيرها. وهذا على عكس ما نجد فى القصة الإطارية، حيث تتالت الفصوص السردية الأربعة - التى كان بعضها أكثر جاذبية من غيرها للحبكة - تتالياً منطقياً لا يمكن قلبه أو إعادة ترتيبه، فلو غيرنا مواقع الفصوص السردية لما استوى القصص. أما القصص المؤطرة فتتباين فى الجنس الأدبى وفى التقنية وفى المضمون، فهي تتخوى أمثولات دينية وقصصاً سحرية ومآثر تاريخية وأمثولات حيوانية إلى آخره، ومادة القصص تشمل مضامين دينية ولغوية وتاريخية وجغرافية ونفسية. وهذه القصص المتباينة تبدو مجمعة بشكل عشوائى ومشوش، ولكن هذا مقصود حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية syntagmatic وسردية، بل استبدالية paradigmatic وشعرية.

الطبيعي والبعد الاجتماعي. إن نص (ألف ليلة وليلة) يسرد في المقام الأول من خلال الشفرة الشبقية.

إن (ألف ليلة وليلة) هي قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتهم. فالنص يستعرض زوج شاه زمان وزوج شهریار الأولى بضاجعها عبد أسود. وتضمنات هذه العلاقة يمكن أن تقم بكل أبعادها عندما نميز الدلالات المصاحبة لـ «عبد أسود» في الأسرة المالكة. إن الجماع بين عبد وملكة يعنى نكاحاً بين قطبين متطرفين في المنزل. إن الجاذبية الشبقية بين القوى الماكسة واضح من الدلالات المصاحبة والمتضمنة في «عبد» وفي «ملكة». وترجع التأويل الرمزي لهذا الحدث عندما نأخذ بنظر الاعتبار أن الملكة والعبد لا يحملان اسماً. فالأسماء تطلق لغرض تعيين الأشخاص وهي تجعل الشخصية في القصة تبدو أكثر واقعية. أما اللاسمية فتضعف الهوية وتجعل الشخصية أكثر عرضة لاعتبارها رمزاً. إن زوج شاه زمان وزوج شهریار غير مسموین، وكذلك العبد عشيق زوج شاه زمان. وأما العبد عشيق زوج شهریار فاسمه معطى: مسعود. ولكن مسعود لا يقوم هنا بدور الاسم، أى بدور تسمية تمنح هوية فردية للشخصية، وذلك لأن مسعود هو الاسم التقليدي للأسود. ففي الأدب العربي وخاصة في التراث الشفوي، يحمل الأسود صيغة من صيغ اسم مسعود في الغالب^(١٨).

إن اسم مسعود، إذن، مرادف للسود. ولهذا نجد عنصرًا وصفياً في هذا الاسم أكثر منه عنصرًا تمييزياً. فهو يشير إلى فئة أكثر من إشارته إلى فرد، وهو بهذا لا يختلف كثيراً عن إعطاء اسم «سلطان» أو «شاه» لشخصية الملك ويوازيه في الأدب الغربي تسمية شخصية عربية باسم «ساراسين» (التي تعنى عربياً). فالاسم مسعود في هذه الحالة يقوم فقط بدور تثبيت الهوية اللونية.

مواز، حاول جيمس جويس في روايته (فينيجزويك) أن يقدم أيضاً عملاً ذا بعد جامع. ففي القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين شهد الوطن العربي حركة جميع ثقافية، وهذه المحاولات انطلقت من الحاجة إلى جمع المعارف السابقة والمتعددة للحفاظ عليها وصيانتها. و(ألف ليلة وليلة) هي التعبير الأدبي الفولكلوري لهذه الحركة (١٩).

ب - الشفرات الأدبية

إن الرحم النصي، كما أشرنا سابقاً، هو الجملة المحررة في النص التي تسير كل الجمل الأخرى. وهذه الجملة تعبر عن مكوناتها في النص من خلال شفرات. والشفرة الأدبية تركيب لعناصر ليمائية تشكل فيما بينها لغة مختبة، أى لغة متوارة. فالشفرة سلسلة من الإشارات المنتظمة والمتقاطعة التي تدل على رسالة متماكة. وليست الشفرات الأدبية إلا ترجمات مسترسلة للرحم النصي، وعندما يتم استخلاصها يمكن استخلاصها للتحقق من الجملة المحررة. فمثلاً، يستخدم جوستاف فلوير شفرة الأنواء الجوية كجسم مشمس أو ممطر أو عاصف إلى آخره كي يصيغ الحالات الداخلية للبطل في قصته عن سيرة القديس جوليان. فالتفريعات الجوية فيها تفصل تقلبات الرحم النصي للعمل.

ويطرح الرحم النصي في (ألف ليلة وليلة) إشكالات ثم ينطلق لحلها. كما تطرح الشفرات الأدبية فيها معضلات أولية ثم تعرض الحلول. وعند القراءة المتعمقة نجد أن النص القصصي يستخدم بتواتر ثلاث شفرات: الشفرة الشبقية والشفرة البلاغية والشفرة العددية. إن الأطروحة الرئيسية في العمل تبقى كما هي، سواء عبر النص عنها من خلال لغة جسدية أو ألسنية أو رياضية.

١ - الشفرة الشبقية

إن الشفرة الشبقية هي سلسلة من الصور والأحداث المرتبطة بالجمال الجنسي في بعده: البعد

العشيق والزوجة. إن الضلع الثالث المقترن للرباط الثنائي الشرعي دخیل تماماً. فهو يختلف في المنزلة وفي اللون، بالإضافة إلى أن علاقته مع الزوجين تتميز بالأحادية. فهو لا يمكنه أن يشكل إلا رابطة سلبية مع الزوج. وفي حقيقة الأمر، فإن علاقة العشيق والزوجة علاقة إقصائية متبادلة. فالعشيق يأخذ مكان الزوج بعد إزاحته، ولهذه العلاقة نهاية منتهية. فهي لا تدمر الزوجة وعشيقها فحسب بل أيضاً عدداً من الفتيات اللواتي يقتلن بعد ليلتين الأولى مع الملك. والعلاقة بين العشيق والزوجة عقيمة. فهي تؤدي إلى الموت، والنص يعبر عن ذلك بقوة: «وضرب الاثنين فقتلتهما في الفراش»^(١٩)، «ثم أنه رمى عن زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد وصار الملك شهيراً كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكاريتها ويقتلها من ليلتها»^(٢٠).

إن العشيق يحدث شرعاً بمرور النسق الأولي. ويبدو هذا الشرع في تلك اللحظة من النص كأنه مصيبة مفردة واستثنائية. فيضطرب للملكان المصدومان اضطراباً عميقاً ويبدآن أن يعرفا إذا ما كانت هذه الخيانة مأساتهما الشخصية أم هي ظاهرة عامة، إذا ما كانت صدفة أم ناعوساً. وقد قام الملكان برحلة، أجبراً خلالها على إشباع الرغبات الجنسية لامرأة مخبوءة ومغلقة عليها، ولكنها استطاعت أن تتحايّل على رجلها المارد الجبار في إنشاء علاقات جنسية مع مئات الرجال. ومن تلك التجربة توصل للملكان إلى أن الطبيعة الأنثوية لا تسمح بالولاء الزوجي. وهكذا اقتنع شهريار بأن الطريقة الوحيدة التي تضمن أن لا تخدعه امرأة هو أن يقتلها بعد ليلة الدخلة مباشرة.

وكل هذا يؤكد أن الشفرة الشبقية تعيد صياغة الحد الأول من الجملة المحورية، فهي تنويع على ليمة التمزق. وأما الحد الثاني من الجملة المحورية فيعاد إنتاجه أيضاً في الشفرة الشبقية كما سنوضح في التحليل التالي.

إن صورة الأسود في الأدب العربي صورة ذات طابع انقصامي، لأن الأسود يدل على قائل مبشر ومنذر في آن. وفي السير الشعبية يصور الأسود أديباً باعتباره شخصية تجمع بين وضع الغريب على الجماعة وصفة البسالة المفرطة التي تصل إلى درجة البطولة الخارقة.

إن الأبطال السود البارزين في الملاحم العربية هم عترة وأبو زيد الهلالي وسعدون (في سيرة سيف بن ذي يزن). ولونهم يميزهم ويعرف وضمهم المختلف، وهو أيضاً يلوّح بهم باعتبارهم نماذج للطاقة الجسدية والشجاعة البطولية. إن الحيوية الاستثنائية والدينامية التي لا تقم هي من الدلالات المصاحبة لشخصية الأسود في التراث العربي.

إن نوعية الزنى الذي ارتكبه زوجنا شاه زمان وشهريار مع عبيدين أسودين يرتبط إدراكياً عند القارئ العربي، في الأقل، بما ينطوي عليه السواد من جاذبية وفتنة.

إن الزنى نفسه يشكل المثلث التقليدي من زوج وزوجة وعشيق. وبينما تدرج علاقة الزوج الجنسية بزوجه في حيز اجتماعي وتكون مسموحة، تدرج علاقة العشيق بالزوجة في حيز طبيعي وتكون محظورة. فالصراع بين القوى الاجتماعية والطبيعية مبين هنا. والرجلان في المعادلة، الزوج الملك والعشيق العبد، قطبان متطرفان. ففي سياق (ألف ليلة وليلة)، للملك رمز القانون والنظام والسلطة، بينما يرمز العبد إلى الفوضى والانعدام والدمار. ومن الواضح أن المرأة لم تكنف بالجنس ذي الطابع الاجتماعي، ويحدث عن نوع من الجنس أكثر فطرية. وهذه صورة مبنية لتداخل شبقية ما أطلق عليه فرويد «غريزة الموت» في غريزة الحياة.

في هذا النسق الثلاثي يوجد نوعان من العلاقات: نوع معترف به بين الزوج والزوجة، ونوع سرى بين

يشكل تكراراً عضوياً للزوجين. ففي حالة العشيق يكون الثالث عاقلاً وفي حالة الطفل يكون الثالث معزراً.

إن موهبة شهرزاد البارزة هي إذن قدرتها على التكاثر في القص وفي التناسل. إن الرسالة الجوهرية لـ (ألف ليلة وليلة) هي أن الموت يمكن أن يعطل بالحياة، كما يهزم الفناء بالإنجاب. ويعبر عن الرحم النصي في الشفرة الشبقية من خلال أحداث وصور تشير إلى انتصار غريزة الحياة على قدر الموت.

إن رسالة التعميط من خلال الفصل، أو الكفاح ضد اللاكينونة من خلال إنتاج الكينونة، هي حقيقة شعبة قد صيغت في أمثال عربية. فمن العراق حتى المغرب نجد مقولة شائعة: «اللي خلف ما مات»، أي لا يموت من ينجب. وواضح أن استخدام الإنجاب والموت مجازي. ونجد تنوعات على هذا المأثور في الماويل، وقد صاغ الشاعر المصري المعروف صلاح عبد الصبور هذا المأثور صياغة شعرية في مطلع مراثية في ذكرى جمال عبد الناصر^(٢٤).

إن علاقة الإطار بما يؤطره هي كمثل الموت الذي يحيط بالحياة وعلى هذه الأخيرة أن تثبت نفسها باستمرار من خلال إعادة إنتاج الحياة.

٢ - الشفرة البلاغية

إن الشفرة البلاغية هي الاستخدام الارتدادي للقص والإشارة إلى اللغة في الممثل. وهي نوع مما يمكن أن نطلق عليه «ما بعد اللغة» أو «الميتالغفة». إن (ألف ليلة وليلة) بلا شك قص يدور حول فعل القص، وهذا ما يجعله عملاً ملتصقاً على داخله ومستبطناً له. وهذه السمة تميز (ألف ليلة وليلة) عن مجموعات قصصية أخرى مثل: (مسخ المخلوقات) لأوفيد، و (عراس الجالس) للثعالبي. إن هذه النزعة إلى الانكاس الذاتي، أي انشغال الأدب بأدبيته، حاضرة في القص

علينا أن لا ننسى أن خلاص شهرزاد من تهديد الموت لا يتم بمجرد انقضاء ألف ليلة وليلة من سرد القصص، ولكن أيضاً بعد أن تكون شهرزاد قد حملت وأنجبت للملك ثلاثة أبناء. ففي الجزء الختامي من (ألف ليلة وليلة)، يشير النص ثلاث مرات إلى الأبناء الثلاثة، أولاً عندما ينقل غيرهم وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور^(٢٥)، وثانياً عندما تتحدث شهرزاد مع شهریار وتطلب منه إعفائها فهي تذكر الأطفال الثلاثة وتطلب أن لا تقتل من أجلهم، قائلة: «يا ملك الزمان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تقتني من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال»^(٢٦). وثالثاً، يأتي ذكر الأولاد عندما يتحدث شهریار مع الوزير والد شهرزاد ليهنئه على ابنته التي خلفت له ثلاثة أبناء، قائلاً: «سرك الله حيث زوجتني ابنتك الكريمة التي كانت سببا لتوحي عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية ورزقني الله منها بثلاثة ذكور»^(٢٧).

إن الطفل الذكر، على مستوى ما، هو الطفل النموذجي في المجتمع الأبوي، فهو يواصل النسب، فالليرة تؤمن من خلال البنين. وفي الوطن العربي يكنى الأب باستخدام اسم ابنه الأكبر (التسمية بأبي فلان). فأبو زيد مثلاً تدل على رجل يسمى ابنه الكبير زيد. وتؤكد (ألف ليلة وليلة) على خصوبة شهرزاد وكونها ولوداً بالإشارة إلى إنجابها الذكور. ويصر النص على عرض الخصوبة من خلال الثلاثي الذكوري، كما لو كان النص يقول لنا ثلاث مرات: شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً.

وهنا يتكشف نوع آخر من النسق الثلاثي. فقد تكرر الزوجان شهریار وشهرزاد وأضافاً عنصرأ ثالثاً لوحدهما، أي الأبناء. فالأطفال نتيجة اتحادهما، وبناء على ذلك فهم إضافة أصيلة.

أما العشيق باعتباره عنصراً ثالثاً في العلاقة ما بين الزوج والزوجة فهو يشكل تطفلاً خارجياً بينما الطفل

هنا، فالأسطورة المتضمنة في (ألف ليلة وليلة) تستخدم اللغة والقصص من مختلف السنن الألسنية كأداة تناغم وحياء.

من الواضح، إذن، أن (ألف ليلة وليلة) تحاول أن تضع اللغة في سياق إنساني، وتعامل الشفرة البلاغية مع الشرح الأولى ومن ثمّ التسامح، كما عبّر عنه الرحم النصي. إن قصص الحكايات في (ألف ليلة وليلة) ما هو إلا عبور مستمر فوق الهاتمة، فخطاب شهرزاد يحوم على شفير الموت، فتتفكك شهرزاد رابضة على عتبة بين الموت والحياة.

إن الفقرة الافتتاحية في (ألف ليلة وليلة) تشير إلى الجانب البلاغي من النص. ومن المعروف لكل مطلع على النصوص العربية الوسيطة أن البسملة والحمدلة استهلالات تقليدية ودينية لافتتاح خطاب رسمي وتتساقط فيها الدلالة. ولكن في المقابل، المقطع الذي يتلوها والذي يطلق عليه الخطبة حيث يسبح الله فيه، ينحو إلى تضمين نزعة الكتاب وتوجيهه.

فمنذ كتب ابن خلدون عن فلسفة التاريخ، أكد في خطبته على عزة وجبروت الله الذي خلق البشر وجعلهم أمماً مختلفة ووفر لهم معيشتهم. فالأيام تتوالى وأجلهم تكفى ولله البقاء الأزلي:

«أنشأنا من الأرض نساءً، واستعمرنا فيها
أجيالاً وأممًا وسر لنا منها أرزاقاً وقسماً،
تكفينا الأرحام والبسوت، وكفّلنا الرزق
والقوت، وتلبّينا الأيام والقوت، وتمتدّونا
الأجال التي خط علينا كتابها الموقوت وله
البقاء والثبوت، وهو الحي الذي لا
يموت» (٢٧).

ومن جانب آخر، فجاير بن حيان الكيمياء الصوفي أكد في خطبته على أن ليس لله من نموذج. فهو يعلم بكل شيء: الباطن والظاهر وما بينهما، وهو يدوم بلا نهاية ويرك كل شيء:

الحدائي وجمالياته أيضاً، وأروع تعبير بلاغي عنه هو قصيدة مالارميه المعروفة بـ «السوناتا التي ترمز إلى ذاتها» (٢٥). وفي الأدب العربي، تكاد تكون الإشارة المرتدة داخلياً خاصة قومية. فحتى سيرة عنترة التي تعتبر ملحمة تاريخية فهي بتعبير هيلر «مأثرة مأكوفة عن أصل المأثرة» (٢٦).

تقدم (ألف ليلة وليلة) الأدب باعتباره أغنية البهجة، أي الأنشودة التي تنفرد قبل الموت. تجلس شهرزاد على فراش موتها تقص القصص، وهي تطيل الخطاب القصصي كي تولج لحظة الموت. إن ساعة الموت، الحقيقة المطلقة، حدث يقهر الكل ويخرس الجميع. وانطلاقاً من هذا الاقتران بين الموت والصمت، هناك تلازم بين الحياة والكلام. ويتبع هذا أن لا غنى للحياة عن الكلام، وتبدو المقارنة هكذا:

الكلام : الصمت = الحياة : الموت.

أي أن الكلام بالنسبة للصمت كالحياة بالنسبة للموت. ويصبح استمرار الحياة كفاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت.

إن ثيمة الخلاص من خلال صراع ضد الركوب والصمت ليست غريبة على الأدب. فقد أضاعت لنا نواذر عدة في الأدب العربي قوة الكلمة، حيث تخلص ضحية ما حياتها عبر التندر والتلاعب بالكلمات أو حيث ينجح البطل في تحديات لغوية، كما نجح البطل الملحمي عنترة في اختبار المرافقات العربية التي ساقها له الشاعر الجاهلي امرؤ القيس.

تبدو (ألف ليلة وليلة) كأنها تدفع ثيمة المكافأة للملح اللغوية إلى نتيجتها المنطقية. إن الكوجيتو الليلي هو: أنا أقصّ فإذاً أنا موجودة. ويبدو أن مؤلفي (ألف ليلة وليلة) يتحدّون بشكل ضمنى أسطورة برج بابل؛ حيث سبّب تعدد اللغات والتناثر والتنازع والفوضى. أما

الشلائی «عبرہ» تعنی المرور أو الانتقال من نقطة إلى أخرى. وهذا المصطلح موفق جداً لأنه يخلص مشروع العمل كله: عطف من مقبوس الانتقال؛ حيث تؤدي محطة إلى نقلة جوهرية وجذرية. فالبطلنة تنزل دائرها كأنها درويش يدور راقصاً حتى تتم النقلة الروحية.

إن الشفرة البلاغية تصف خصوبة شهرزاد في المجال الخطائي. والشفرة البلاغية والشفرة التلقائية في الاحتفاء بملكة شهرزاد التوليدية. وبالنسبة للقارئ العربي ليس اقتران الموهبة البلاغية بملكة التوليد بأمر غريب، فالشراء الكبار كانوا يعرفون بالفحول.

٣ - الشفرة العددية

إن استخدام الأعداد ظاهرة شائعة في الأدب الشعبي؛ حيث كثيراً ما تقع على ثلاثة أبناء، وسبع رحلات وأربعين حراسياً، وهكذا. ولكن (ألف ليلة وليلة) تمعن في استخدام الأعداد. ففي القصة الإطارية وحدها تجد بالإضافة إلى المفرد والثني الأعداد التالية: ٢٠ سنة، ٢٠ جارية، ٢٠ عبداً، ٥٧٠ خاتماً، ٧ أقبال، ٣ سنوات، ١٠٠٠ كتاب، ٣ أيام، ١٢٠ سنة، ٥٠ دجاجة، ٥٠ زوجة، ٣ أولاد، ١٠٠١ ليلة، ٣ أولاد. ففيها حوالي خمسة عشر ذكراً لعدد وتشمل تسعة أعداد مختلفة (١، ٢، ٣، ٧، ٢٠، ٥٠، ١٢٠، ٥٧٠، ١٠٠٠، ١٠٠١)، بالإضافة إلى الكسر ($\frac{1}{7}$) المتضمنة في «نصف الليل». وكثير من هذه الأرقام يشير إلى وحدات زمنية، كما أن عنوان الكتاب - الذي يقوم بدور مماثل لما تقوم به الياظة للسلسلة - عددي: (ألف ليلة وليلة). فما وظيفة الأعداد في هذا العمل؟ إن السؤال يفرض نفسه. هل تشكل الأعداد سمة أسلوبية لا أكثر أم أنها تشكل نسقاً منظماً يساهم في تأويل مستويات متوالية من الدلالة؟

لقد أثبتت الدراسات أن للأرقام دلالات مصاحبة كما لأي عنصر إدراكي في العبارة (٣١). إن

والحمد لله الذي ليس كمثله شيء وهو على كل شيء قدير. الأول بلا مثال، والآخر بلا زوال، وتعالى وتقدست أسماؤه. وهو بكل شيء محيط، اللطيف الغامض في بطون الأجزاء وظاهرها وما في أوساطها. العلى إلى ما لا نهاية له، والأسفل إلى ما لا نهاية له. التقدير على إدراك جميع الأشياء لطيفها وكثيفها (٢٨).

وأما العسكري، الناقد الأدبي، فيبدأ بالتأكيد على أن أكثر العلوم أهمية - بعد معرفة الله - هو علم البلاغة، الذي عبره يمكن أن نميز عظمة القرآن، فإذا جهلنا البلاغة فلن نعي روعة التركيب وجمال التعبير في كتاب الله:

«أحق العلوم بالتعلم، وأولها بالت حفظ - بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه - علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى ... وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع» (٢٩).

وفي (ألف ليلة وليلة) تؤكد الخطبة الجانب البلاغي والرمزي من الخطاب:

«وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين، لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر، ويظالم حديث الأم السالفة وما جرى لهم فينزعج، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين» (٣٠).

إن الكلمة المفتاح في هذه الفقرة هي «عبرة»، ولها دلالات عدة، فهي درس وتذكير وتنبية وتحذير وقدره ونصيحة ... إلخ. وأصل كلمة «عبرة» من الجذر

على المربع الثانى، وأربع حبات لأضعها على المربع الثالث، وثمانى حبات لأضعها على المربع الرابع، وهكذا أبها الملك حتى أعطى الأربعة والستين مريماً على اللوح. تساءل الملك المندهش: أهذا كل طلبك أبها الأحمق سيسا؟ فأجاب سيسا: يا سيدى لقد طلبت من القمح أكثر بكثير مما فى مملكته، لا بل أكثر من القمح الموجود فى العالم كله. وفى الحقيقة، إننى طلبت قمحاً يكفى لتغطية سطح المعمورة كلها إلى عمق واحد على عشرين من ذراع^(٣٢).

وبطريقة موازنة لما سبق، طلب شهرزاد فى الليلة الأولى ما يبدو طلباً متواضعاً، أن تقص حكايات. وفى حقيقة الأمر، فقد كانت تطلب وقتاً لا محدوداً. إن (ألف ليلة وليلة) تصرّ على كون الليالى ألف ليلة وليلة فى الروايات المختلفة التى وصلت لنا. كما أن هناك روايات سابقة تسمى (ألف ليلة)^(٣٣). ولكن، ليس هناك - على علمى - أى تنوع على عدد الليالى فيما عدا استثناء واحد المخطوطة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، حيث تجد ألفاً وسبع ليال^(٣٤). والطريف فى هذه المخطوطة أن عنوانها (ألف ليلة وليلة) برغم احتوائها على أكثر من ذلك فى المتن. وبالإضافة إلى ذلك، ففى الليلة السابعة بعد الألف فى هذه المخطوطة تطلب شهرزاد من شهریار أن يغفو عنها، وتذكره بأنها قضت ألف ليلة وليلة (كلها) فى قص حكايات!

«فلما كانت الليلة السابعة بعد الألف [...] قامت [شهرزاد] على قدميها وقبّلت الأرض بين يدي الملك وقالت له يا ملك العصر والأوان إن جاريته لها ألف ليلة وليلة وهى تخذلك بحديث السابقين وأخبار المتقدمين فهل فى جنبك من طمع أن أتمنى تعينة؟»^(٣٥).

المثل الذى يقدمه جاك دوران المأخوذ عن جريدة فرانس سوار بتاريخ ١٩٦٢/٦/١: «يسيطر الخوف فى مدينة فيلنوف - لو - روا على سكانها الـ ٢٢٢٢٢٢، يمكن أن يستخدم لتفسير الدلالة الأسلوبية للأرقام. إن عدد ٢٢٢٢٢ يلقى انتباهنا لدقته حتى آخر رقم فى سياق يستخدم فيه عادة عدد تقريبى. والدقة هنا مثيرة للانتباه لأن العدد له صفة غريبة وهى تكرار رقم واحد خمس مرات. وهذا يدل على صدقة عجيبة. فعندما نقرأ عن خوف السكان، ننحو إلى تأهّل العدد باعتباره علامة منكرة. فالعدد الغريب يخلق جوّاً غريباً.

وفى حكاية شعيرة للأطفال (أربعة وعشرون خياطاً ذهبوا لقتل حلزونة من المجموعة الإنجليزية المعروفة بعنوان (الوزة الأم) يستخدم رقم ٢٤ ليدل على المبالغة والتوهيل: فقد خرج عدد كبير من أجل عمل صغير.

ويستخدم ولاس ستيفنز العدد ٢٠ فى قصته: «ثلاث عشرة طريقة لرؤية شحور» كما استخدم العدد ٢٤ فى حكاية الأطفال الشعيرة سابقة الذكر:

«بين عشرين جبلاً للجبأ
كان الشىء الوحيد المتحرك
هو عين شحور»

وأحياناً تكون العلاقة العددية محور القصة وليس فقط استخداماً عرضياً لرمزية الأرقام. وهذا مثال على ذلك:

«قرر الملك الهندى شرهام أن يمنع رئيس وزرائه سيسا بن ظاهراً ما يطلب من هبة لأنه اخترع للملك لعبة الشطرنج. وبما أن اللعبة تستخدم لوحاً فيه ٦٤ مريماً فقد خاطب سيسا الملك قائلاً:

«يا صاحب الجلالة اعطنى حبة قمح لأضعها على المربع الأول، وحبتي لأضعها

ويمكن أن يدل عدد (١٠٠١) على عهد جديد. فلألفية في الحضارة الإسلامية جاذبية خاصة عند الجماهير التي تحس بأن المهدي المخلص سيأتي بعد مرور ألف من الأعوام ومعه يبدأ عصر جديد من العدالة والسعادة. وهكذا يتحول وضع شهرزاد في الليلة اللاحقة للألف، مفتتحاً نسقاً جديداً وحياة جديدة. إن دلالة الألف والواحد على تحول جنس موزلف عند بعض الطوائف الإسلامية الباطنية. فمثلاً عند طائفة «أهل الحق» المنتشرة بين الأكراد في إيران والعراق - التي وصفها بشكل مفصل لأول مرة جويرو في كتابه (ثلاثة أعوام في آسيا) (٣٦) - نسق ديني صامم مؤسس على إيمان بمقيدة التناسخ. فهم يؤمنون بأن البشر يمرّون في ألف تجسد وواحد. وما يلي بعض الاقتباسات عن شيخهم نور علي شاه إلهي:

«كل نفس لها طريق عليها أن تسير فيه وتستبدل ألف ثوب جسدي ولوب» [١٠٠٠]...
إن أنفسنا - نحن الذين ننتسب إلى الجنس البشري - عندما تكمل لبس ألف «ثوب» (أو ما يطلقون عليه «دون») وواحد، لا تظهر النفس بعدها بالثوب البشري» (٣٧).

إن العدد (١٠٠١) يشير، إذن، إلى تحول حاسم، كما أنه يدل على حياة جديدة وولادة، في قراءة أكثر استبطاناً لدلالة الأرقام كما سنشرح. فحتى الآن نجد سمتين طاغيتين على (ألف ليلة وليلة) وهما نزوع نحو الثنائية ونحو العددية. والأعداد التي ترد في العمل تتبع ما يطلق عليه بالنسق العشري في العد، ولكن هناك نسقاً آخر للعد وهو النسق الثنائي أو الزوجي. ورد استخدامه البابليون والصينيون وغيرهم هذا النسق من العد، ويقال إن الفلاحين الروس كانوا يستخدمونه حتى وقت قريب. فبينما يستخدم العد العشري أرقاماً من الصفر إلى التسعة، يستخدم العد الثنائي صفرًا وواحدًا فقط (وهو أيضاً النسق الذي يؤسس عليه عمل الحاسوب الإلكتروني) وفيما يلي جدول يبين كيف تكتب أول

فلاية أن يكون هناك شيء ذو قيمة دلالية لهذا الرقم الذي دفع إلى استبقائه في كل الروايات واستخدامه حتى عندما يقدم النص شهرزاد وهي تقص حكاياتها فيما يبدو مجاوزاً لليلة الأولى بعد الألف.

وكثيراً ما تستخدم الأرقام الثمانية كالمائة أو الألف للمبالغة أو للاكتمال. وفي كثير من الأحيان يستخدم الأطفال رقم مائة ليدلوا على أقصى ما هو ممكن. والمصريون القدامى استخدموا الهيروغليف الذي يصور ألفاً قاصدين «الكل». فعندما كانوا يريدون أن يقولوا، على سبيل المثال، «كل الوز» كانوا يكتبون «ألف وز». ويقال إن شهرزاد نفسها كان لها ألف كتاب. إن استخدام ألف للدلالة على الأقصى أو أعلى الدرجات أو أبعد ما يمكن تصويره وارد في الأدب. فمثلاً يقول تشوسر في (ترويلس وكريسيد): ألف مرة أكثر مما يستحق. وبناء على ما سبق، فيمكن أن تعاد صياغة (١٠٠١) باعتبارها (١٠٠٠ + ١)، أي العدد الأقصى زائداً واحداً. وفي الجبر يسمى مفهوم «القصوى زائداً واحداً» بـ «اللامتناهي». إن شهرزاد، في حقيقة الأمر، تخشى حتى اللانهاية. فهي لا تحقق تحررها من القصر إلا في مجال تقديري. وهناء يشير النص إلى أن شهرزاد استمرت في القصر حتى اللانهاية. فالتص هنا يعمل كما في «المغايرة» antiphrasis حيث يستخدم الكلام في معنى عكس معناه الأصلي، كما يتبادى الأب ابنه فيقول «أبوي». فشهرزاد تعني عكس ما تقول عندما تذكر الليلة الأولى بعد الألف كأن العمل يقول: «في الثاني عشر من الأبد، طلبت شهرزاد من الملك أن يعفو عنها». والمفارقة المغايرة واضحة لهؤلاء الذين يتركون كم مرة يجيء الثاني عشر من الأبد، أي يتركون لانهية هذا التاريخ. إن للكتاب، إذن، نهاية تقديرية، أي لا نهاية مما دفع بعض الأدباء إلى تأليف الليلة الثانية بعد الألف لشهرزاد كأن لياليها المحكية لم تنته، ويمكن تمديدها.

عشرة أرقام من النسق العشري في النسق الثنائي:

النسق العشري	النسق الثنائي
١	١
٢	١٠
٣	١١
٤	١٠٠
٥	١٠١
٦	١١٠
٧	١١١
٨	١٠٠
٩	١٠٠١
١٠	١٠١

فالآلاف والواحد في النسق الثنائي تعادل تسعة في النسق العشري. والعدد تسعة رقم مثير بشكل خاص، فقد كان يعتبر رقماً سحرياً في الإسلام الوسيط، وتسعة هو رقم أشهر الحمل. فمن أحجية بلقيس - ملكة سبأ - التي اختبرت بها الملك سليمان هي دلالة الرقم تسعة. وقد اكتشف الملك سليمان أنها تدل على الحمل. كما أن رقم تسعة يقترون اقتراناً حميماً في المربع السحري. والمربع السحري حجاب فيه تسع خانات في كل منها رقم وعندما تضاف هذه الأرقام بأى اتجاه كان - عمودياً أو أفقياً أو مائلاً - فالج مجموع دائماً هو: ١٥

٦	٧	٢
١	٥	٩
٨	٣	٤

الهوامش :

(١) راجع :

Farid J. Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980), pp. 35-68.

(٢) راجع :

Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, 2nd edition, revised and edited by L. A. Wagner (Austin University of Texas Press, 1973)

(٣) راجع :

Tzvetan Todorov, «Two Principles of Narrative», *Diacritics* 1 : 1 (Fall 1971), pp. 37-44.

وكانت النساء تستخدم أحجية من هذا النوع عندما تتابها آم الأم الطلق لتسهل الولادة. وقد ذكرها جابر بن حيان^(٢٨) وإخوان الصفا^(٢٩) وغيرهم.

إن رقم تسعة كرقم الألف والواحد يدل على تطور متدرج. فهناك مثلاً تسعة أنماط لقراءة وإدراك القرآن الكريم حسب تعليمات الإمام جعفر الصادق^(٣٠).

وتبدأ الشفرة المزدوجة بالثنائية، أى بانشطار «الواحد» وتنتهى بالآلف والواحد، فالمعملية التى بدأت بتجزئة الواحد تستعيد «وحدة» و«كيتها» فى مفهوم العد اللامتناهى.

إن التمزيق الأولي يلتصم، إذن، بالإنتاج المستمر. فالشفرة المزدوجة تتلاقى فى تطابق محكم مع الشفرة الشبكية والشفرة البلاغية. وتعتبر الشفرات الثلاث عن الرحم النصي وتعممه. وهى تعزى بعضها البعض وتؤكد مفهوم الزمن باعتباره نتيجة انشقاق.

إن نقطة انطلاق القص فى (ألف ليلة وليلة) هى إعادة سرد قصص وسير ماضية. أما مسار النص فهو غير محدد، ونهايته تقديرية. فنص (ألف ليلة وليلة) على درجة كبيرة من الزبونية والفوضى. ولكن مثنائية البنية التى تقوم عليها الترويمات القصصية فى النص يعوض عن سيولة المسيرة. فالقصص المؤطرة، بشكل أو بآخر، تشير إلى القصة الإطارية أو إلى مقطع سردي منها. فالسمة التفصيلية فى كلية النسق تخفى وحدة رمزية.

(٤) ألف ليلة وليلة (القاهرة: مطبعة بولاق، ١٢٥٢هـ، المجلد الأول، ص ٥.

(٥) راجع ؛

Søren Kierkegaard, *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*. Translated by W. Lowrie (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1946), p. 152.

(٦) مجدى رضية، معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص ٧١.

(٧) المرجع السابق، ص ٦٦.

(٨) ألف ليلة وليلة المجلد الأول، ص ٧.

(٩) وفي نهاية ألف ليلة وليلة السيدة، عندما يفتقر شهرار عن شهرزاد، يرد في النص أنها «كانت ليلة لا تمد من الأعمار ولونها أبيض من وجه النهار» المجلد الثاني، ص ٦١٩.

(١٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٤.

(١١) يتوسع مايكل ريفر في شرح عمل «الجملة الرحيمية في عدة مقالات. راجع ؛

Michael Riffaterre, «Modèles de la phrase littéraire» in *Problèmes de l'analyse textuelle*, ed. Pierre Léon et al. (Paris: Didier, 1971), pp. 133-148; «Paragram and Significance» in *Semiotext (e) 1* (Fall 1974), pp. 72-87; and «Semiotic Overdetermination in Poetry», *Poetics and Theory of Literature 2* (1977); pp. 1-19.

(١٢) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٣.

(١٣) المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٦.

(١٤) راجع ؛

Michel Foucault, «Nietzsche, Freud, Marx» in *Nietzsche* (Paris, Les Editions de Minuit, 1967), p. 183.

(١٥) راجع ؛

Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, Inc., 1975), p. 306.

(١٦) راجع على سبيل المثال، أبو الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، تحقيق دار بلا (بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، ١٩٦٦).

(١٧) لأسباب عدة كتبت أكثر هذه الأعمال في العصر المملوكي في مصر. وعلى سبيل المثال أعمال الألبيني (١٣٨٨ - ١٤٤٦)، ولفوري (١٣٧٩ - ١٣٣٢)، وقلقشندي (القرن عام ١٤١٨). راجع ؛

Andre Miquel, *La Littérature arabe* (Paris: PUF, 1969), pp. 87-88.

(١٨) كان أبو زيد الهلالي يسمى اسمه، والأبوس في سيرة سيف بن ذي يزن يسمى «سندونة»، واسم ولي السود في تونس «سدى سله».

(١٩) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٢.

(٢٠) المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٤.

(٢١) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٦١٩.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) قصيدة الحلم والأخيرة في ديوان تأملات في زمن جريح (القاهرة: دار للشرق، الطبعة الثالثة، ١٩٨١)، ص ٦٣-٦٩.

(٢٥) راجع ؛

Stéphane Mallarmé, «Sonnet allégorique de lui-même», *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1945), p. 1488.

(٢٦) راجع في الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية «سيرة عترة» بقلم ب. هيلو.

(٢٧) عبدالرحمن بن مخلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون (القاهرة: المكتبة التجارية، د. ت. ع. ص ٣.

(٢٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان، تحقيق بول كروبي (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٣٥)، ص ١.

(٢٩) أبو حلال العسكري، كتاب الصناعين : الكتابة والشعر، تحقيق على الجباري وسعيد إبراهيم (القاهرة : عيسى البابي ، ١٩٧١) ، ص ٧

(٣٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص ٢.

(٣١) راجع ؛

Jacques Durand, «Rhetorique du nombres», *Communications 16* (1970), pp. 125-132.

(٣٢) إن عدد حبات القمح التي طلبها سيديا جبريا تعادل ٧ مرفوعة إلى قوة ٦٤ - ١، أو ما يساوي ٦١٥ ٥١٧ ٧٠٩١ ٧٤٤ و ٤٤٦ ١٨٠. نقلاً عن المرجع التالي الذي يعتمد (مع بعض التعديل) على غير يلقمه أحمد الميمني في تاريخ البطونى (بيروت: دار صادر ١٩٦٠) ، المجلد الأول، ص ٩٢ - ٩٣ .

E. Karner and J. Newman, *Mathematics and the Imagination* (New York: Simon and Schuster, 1967), p. 173.

(٢٣) راجع :

Nahis Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights», *Journal of Near Eastern Studies* 8 (July 1949), pp. 129-164.

(٢٤) مخطوطة رقم ١٣٥٢٢ بعنوان ألف ليلة وليلة في أربعة مجلدات في دار الكتب للمسة ، في القاهرة.

(٢٥) المرجع السابق، المجلد الرابع، ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

(٢٦) راجع :

A. de Gobineau, *Trois ans en Asie de 1855 à 1858* (Paris: Editions Bernard Grasset, 1922), vol. II, pp. 68-105.

(٢٧) راجع :

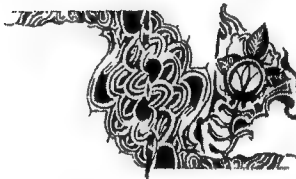
Nur Ali-Shah Elahi, *L'Esotérisme Kurde*, trans. Mohamad Makri (Paris: Editions Albin Michel, 1966), pp. 138, 74

(٢٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان ، ص ٧٥.

(٢٩) رسائل إعراب الصفاء ومعلان الولاء (ببوت: دار صادر، ١٩٥٧)، المجلد الأول، ص ١١٧ .

(٤٠) راجع :

Henri Corbin, *Histoire de la philosophie islamique* (Paris: Gallimard, 1964), p. 20.



التشويق والرغبة

فى الف ليلة وليلة

إدجار ثيبر*

ولكن ألا تبقى اللذة المرتقبة، التى لم تحصل بعد،
ممزوجة بالخوف من عدم حصولها، وممزوجة بالتالى بقلق
ما؟ ويؤدى هذا السؤال طبيعيا إلى سؤال آخر: هل نتظر
فى الواقع غير اللذة؟

وإن عالجا الآن حكايات (ألف ليلة وليلة) أو أية
حكاية أخرى، فما الفائدة من قراءة الحكايات أو
سماعها، عندما نحزر فى الواقع كيف ستكون خاتمتها؟
فمعلوم أن الضفادير يرحلون، وأن شهر زاد لن يقتل، وأن
السندباد البحرى لن يأكله الوحش ولن يقتله طائر الرخ،
ولن يجعله البحر، ومن المتوقع أن الصيد لن يقتله الجحش،
وقد جليصه من القمم. فنهاية كل هذه القصص
معروفة، لأننا نجرها، وإلا لما كانت القصص والحكايات
أبدا. فالأميرة الساحرة ستلتقى بالأمير الساحر، أيا كانت
أسمائهما. وبهذا المعنى، لا يقوم التشويق على انتظار
نهاية مجهولة، بل على أن يكون شيئا بشكل يجعله
يراقق القصة حتى نهايتها المتوقعة. وتثير حيوية الحكاية أو
سحرها انتباه القارئ عن طريق اللذة أكثر منها عن

بمعنى التشويق (Suspense)، حسب تحديد معجم
لاروس (Larousse) الفرنسى، وقتا من الفيلم أو من
الرواية أو من غيرهما... يتوقف فيه تتابع الأحداث
لحظة، مما يرمى القارئ أو المشاهد فى قلق انتظار ما
سيحدث. ويجدر بنا التوقف، فى هذا التحديد، عند
مجموعة من الكلمات، نظرا إلى أهميتها، ألا وهى:
الوقت، قلق الانتظار وما سيحصل.

وبدل الوقت وما سيحصل على حاضر يمشيه
شخص يتربح حصول حدث فى مستقبل يجهل
مضمونه. كأن بالقارئ - المستمع - المشاهد ملق بين
زمنين يولد كلاهما فيه القلق. ويظهر التشويق هنا، فى
معناه الأول، باعتباره وضعا يكون فيه المستمع - القارئ
فى انتظار هذا الحدث. غير أننا نميل حالا إلى تأكيد أن
التجاذب بين الحاضر والمستقبل لا يخطيه القلق
تفطية كاملة، فقد يكون شعر بالذمة ما قد بدأ يلامسه.

* أستاذ اللغة والأدب العربية جامعة تولوز - فرنسا.

ترجمة ج. حردان.

الزناة، يتقود نفسه إلى مكان آخر. فيغادر القصر لتوه (دون أن يعاقب الأزواج والزوجات الخونة) كي يتجول في العالم ويرى إذا كان في الأرض إنسان أشقى منه. فالمصيبة التي حلت به حطمته ومشهد زوجه الزانية جعله بهرب. ولن يعود لحياته معنى إلا إذا وقع على ذلك الإنسان الذي سيكون أشقى منه! وماذا يعني ذلك، سوى أنه، خلال رحلته الخيالية، سيجعل امرأة من هو أقوى وأعظم منه، كالجن مثلاً، تخدع زوجها، كما لو أن شهرار سيتخطى عن كونه ضحية، حالما يياشر بتنفيذ عملية خيانة تكون أضخم من العملية التي وقع ضحية فيها. وإذا كانت صورة الملك قد اهتزت قليلاً من الناحية الاجتماعية، فإن شهرار قد غدا على صعيد التخييلات اللذيلة ملك اللعن يقومون النساء في الزنى، ومعقوفاً إذا على الأسود الذي خدعه مع زوجته الملكة. وهكذا نلمس بسهولة صورة انفصام الشخصية حيث إن المخذوع لم يعد مخدوعاً منذ اللحظة التي يستطيع فيها تمثيل دور المخادع. وهل أكثر جاذبية حينذاك من عدم كون المرء أشقى الناس، لأنه يتمتع في عمق ذاته بسلطة (مطلقة أو سحرية) على آخرين أشقى منه! ولكن قبل ممارسة هذه السلطة، لا يمكن الإحساس بالتحطيم الداخلي إلا أن يولد القلق، لأن المرء يشعر ببلاته فجأة منفصلاً دون رحمة داخلية.

ولكننا نستطيع أن نرى أيضاً في بداية الفعل الحروف اللاتينية الثلاثة Sed [ومعناها في العربية لكن]. وحينذاك تجرى الأمور كما لو كنت أسمع في داخلي خطاباً صامتاً أقابله بكلمة لكن، أى باعتراض يبرز من خطاب آخر كان يمكنني أن أوافق عليه بكلمة نعم! وهل يكون اللاوعى، في هذه الحالة، قد ملح كلمات محملة بالرغبة إلى حد أن القانون كان عليه قطع الطريق عليها، أو على الأقل إقصائها جانباً، وطردها خشية المراقبة على ما تحمله من معانٍ؟

وإذا قبلنا بهذا اللغز الدقيق بالكلمات، فإننا لا بد

طريق القلق. فإننا نشعر باللذة عندما نرى الضعفاء يتصرون، والشجعان يهربون، والأحبة يستخفون بالأخلاق الرسمية. ولكن قبل أن تحدث كل هذه الانتصارات، يجد القارئ نفسه في انتظار ما سيتبع. وهو يريد معرفة النهاية، لا ليكتشفها، بل ليتحقق من أن ما كان يعرفه أو يتوقعه يحصل فعلاً. ولكي يملك الانتظار، بهذا المقدار من القوة، المستمع في صميم جسده، ويندب إلى القصة، لابد أن يحصل تواطؤ مسبق، في هذا التشويق، بين قصة القارئ الشخصية والقصة المرئية، ولابد من قواسم مشتركة بينه وبين القصة. فأى مستمع يحصر انتباهه في قصة يحزرها بسهولة نهايتها، إن لم تتكلم عنه؟ فالكلمات التي لا يصمم المرء أذنيه عند سماعها هي التي تتكلم في الواقع عنه. ولولا هذا التواطؤ، لما كان لسحر الجاذبية وجود. وهذه هي النقطة التي علينا الآن التوسع فيها.

الجاذبية

ولنله قليلاً في البداية مع الكلمات، وبشكل أدق مع مقابل كلمة الجاذبية فسى اللاتينية (Sed-ucere). ويمكن لهذه الكلمة اللاتينية أن تتجزأ إما إلى (Se-ducere) وإما إلى (Sed-ducere). ففي الحالة الأولى، يدل معنى الكلمة على وضع يكون فيه الإنسان كما لو أنه يتقود نفسه بنفسه متجذباً نحو مكان ما، أو كما لو أنه يستطيع أن يتقود جاذبها إلى مكان ما أى شخص أو أى شيء. فالقائد والمقود، (الفاعل والمفعول به)، يدلان إذن على الشخص عينه ففصل (Se) عن (Du- cere) (والمقابل في اللغة العربية: فصل «أن»، وهي تدل على المفعولية، عن جذب) يعود بنا إلى معنى مؤداه أنني أنفصل (أو أفصل على الأقل قطعة من ذاتي) عن العمل الذي ينجزه الفاعل، مما يخلق نوعاً من الانتظار بين الواقع والخيال، ونوعاً من التمزق الداخلي. وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن شهرار، عندما يفاجئ زوجته الزانية بالجرم المشهود مع عشرين زوجاً من الرجال والنساء

بعض الحكايات النادرة يؤكد هذا التساهل، فإن معظم القصص يتسم بالحشمة بشكل واضح. وعند هذا الحد بالمنسبط يتوقف شريط الأحداث في النتاج الأدبي. فصحيح أن الزمان يفاجئ زوجه بين فراغ رجل أسود، وأن شهريار يفاجئ زوجه برفقه عشرين زوجا من الرجال والنساء الزناة. غير أننا لن نعرف شيئا عن إنجازاتهم المثقوقة، ولن نعرف أكثر عن مشاهد المرح والعشق عند القمر الزمان وحليمة أو عند زين المواصف وحبيبها أتيس. فالعشق في (ألف ليلة وليلة) يغلف جسد الآخر بالحشمة، خاصة عندما تتمحور حوله الرغبات والتخيلات. لن نعرف إذن شيئا عن قامات هؤلاء الأوبة والحيبيات المشغولتين والمشغوفات بهجسد الحبيب والعجبية، كما لو أن الحشمة يجب أن تغلف أول اتصال بالآخر مشر للمشاعر. والواقع أن الانجذاب قد ينتهي، في حال تلاشت حظوظ هذا الاتصال منذ اللحظة الأولى.

فليس الجذاب سارق جسد أو هاوي خلاعة، بل إنه في البداية يضرب أساسا على وتر الكلمات واللفظ ويبحث عن تأثير المعنى أكثر منه عن المعنى عينه، حتى لا يجعل نبح جاذبيته يفض. وهكذا الأمر أيضا في الحكاية، فإنها لا تقول ولا تصف كل شيء، لتصون جسد الآخر، لا باعتباره موضوعا للرغبة بل بوصفه موضوعا ترسو فيه أهدية الرغبة، حسب تيمير رى فلود (REY-FLAUD). لن نعرف إذن شيئا عن تكوين شهريار الجسد. فالتحات القديم لم يبحث فرج المرأة، تاركاً المرأة كتلة واحدة، دون لغوات أو غروقات، وهكذا الراوي فإنه لا يذكر شيئا عن جسد شهريار. وعندما يصبح للنساء - الانصاف فرج، فإنه سيغطي بورقة كريمة، غير أن الفرج يكون مرقها، بقدر ما يكون مخبأ. وستبقى شهريار مشيرة للإيهامات، لأن الراوي لم يذكر منها إلا اسمها.

أما المسرح الأمثل الذي تتم فيه فصول لعبة الحشمة، لعبة ما يجب كشفه بالذات بشكل كاف لاستدكاره دون إبرازه كاملا، هو طبعاً العضو الجنسي

واقعون في شرك المعنى المقدر فيها، وفي حبال ما تحمل من تأثيرات دلالية. ولا يمكننا خاصة أن نهرب من الرغبة والقانون الواصلين إلينا عن طريق ما تحمل الكلمات من رسائل صادرة عنهما. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) لا تزال إلى اليوم تجذب المستمع وتشوقه تشويقاً أكيدا، فلأنها تخيل لا محالة إلى الرغبة، إلى رغبته ورغبة غيره. وإن فعلت الجاذبية فعلها وطال التشويق، فلأن قطعة من ذاتي موجودة عند الآخر فلو لم تجدني سابقا، لما كنت بحث عني، كما كان يردد الصوت الداخلي عند القديس أوغسطينوس المتجلب بوجه المسيح، ويمكن العاشق في (ألف ليلة وليلة) أن يردد كذلك: لو لم أجلك في سابقا، لما كنت بحث عنك. وهذا دون شك ما تعنيه العامية عندما تستعمل في إطار التكلم عن العشق؛ أشعر به حاضرا في جسد!

ولن يحفظ أي قارئ قصة شهريار وشهريار، ما لم يتحول هو بطريقة سرية إلى شهريار المطالب بعنقاء كل ليلة، ولن يهتم أحد بقصة قمر الزمان وحليمة، ما لم يستطع أن يكون قمر الزمان، ذلك الأمير الشاب الذي يخدع الجوهرجي المعجوز، وجريمة الأخير الوحيدة أنه تزوج أجمل فتاة من البصرة وأنه يمارس على جسدها سلطة تحولها إلى رغبات أخرى. غير أنه في اللحظة ذاتها التي تتكشف الرغبة فيها والتي تبرز عند الآخر قطعة من ذاتي كافية لأفلذ بهذا التغاير، لا يمكن الجسد من حيث هو موضع للذة، ورغم كل شيء، إلا أن يحرم الكلام عنه أو أن يتسم الكلام عنه بالحشمة.

الحشمة

قد يبدو متناقضا أن تربط (ألف ليلة وليلة) بالحشمة، مع أن الشائع هو أن تتخول فيها المشاهد الأكسفر جرأة وإثارة. ولكن (ألف ليلة) ليست متساهلة مع الأخلاق إلا بالتخيلات الليلية، فإذا كان

اللفظاعة

يبقى جسد الآخر خلافا، طالما لم يكشف كاملا. والإثارة الجنسية تعرف ذلك ولذلك فإنها تلبس النظر، مخفية ما هو أهم. أما الهواية الخلاعية فتعرض الجسد عاريا وبسرعة تفقد ما يمكنها أن تلبس به النظر. فالجسد نصف العاري أو الذي يحاول في عراكه الهرب من النظر لا يمكنه أن يحمي تجاهل من ينظر إليه. وبالمقابل، فإن الجسد العاري، البليء بمعنى أنه معروض كما على خشبة مسرح، يتوصل بسرعة إلى التذكير بشكل الجثة. والأثر الوحيد الذي يتركه حينذاك هو اللفظاعة. ولا يكون لللفظاعة هذا القدر من السلطة على الخيال، إن لم يحاول الإنسان غريزيا أن يتساوى مع تقيض الجثة. فهو يأثف عميقا من أن يتساوى مع جثة، ولكي يبرز هذه اللفظاعة، أنه يريد أن يكون بين الأحياء مثالا للحياة. فمن يرفض إذن أن يحل محل قعر الزمان بالقرب من حليلة الفتية المنحرفة؟ ومثله قد يجد البراهمين ليبرر نفسه، متهمًا الجوهري على الأقل بأنه بالغ العجز بالنسبة إلى حليلة. والدفاع عن الحدود القائمة بين من هو شاب ومن هو عجوز، هو بشكل من الأشكال تسجيل للفرق بين ما هو جميل وما هو قبيح. فالإنسان يفرق في حياته باستمرار بين الجميل والقبيح بين الموت والحياة، لأنه يشعر بنفسه مضطرا إلى التفتي بالشباب والحياة كي لا يراوده شعور بأنه عجوز بشكل تام. وتندرج الجاذبية دائما في هذه اللعبة المتشعبة. حيث يجد المرء نفسه أمام اختيار مستحيل: أن يحترم محرما وكرس نفسه حينذاك للموت، دون أية أوام، أو أن يخالف المحرم ويحرر حينذاك قوى خلاقة وجديدة تحييها الرغبة، مما يسمح للتخييلات اللذيذة أن تبرز وللتشويق أن يستمر.

والجاذبية تفعل فعلها، لأن التخييلات اللذيذة أيضا ممكنة. فإن جعلت جسد الآخر أعيش بالتخييلات اللذيذة، فلائه يحمل وعرضا، لا بالثلاث فحسب، وهذا من مستوى الحواس، كالأكل والشرب والنوم، بل

عند الآخر. والمقصود هنا طبعاً العضو الرمزي أكثر منه العضو التشريعي، ذلك الذي «لا يستذكر إلا في جو غياب لا مفر منه». فذاك الغائب إذن، موضوع الحلم، هو الذي يكون في الأساس جذابا.

وفى هذا المعنى يتكلم سوللرس (Sollers) لا عن الجاذبية فحسب بل عن الانجذاب الجنسي أيضا:

«فالانجذاب الجنسي يمكنه أن يكون إيجابيا أو سلبيا: قداسة أو خلاعة، تصوفا كاملا أو بلادة... فيعكس الجاذبية التي تخضع دوما لمنطق التجانس، وبالتالي إلى منطق الجنس الواحد، فالانجذاب الجنسي متغاير، إذ يفصل فصلا تاما، في الافتتان أو الدناءة، المرء عن كامل جسده الذي لا يبقى قائما فيه إلا عناصر السقطات والفضلات».

وينير هذا الاقتباس حكاية (ألف ليلة وليلة). فماذا نرى في الواقع؟ نرى الأحبة والحبيبات يعشقون حبيباتهم وأحببتهم، حالا، ومنذ النظرة الأولى، منذ سماع أول نغم من الصوت، ومنذ أول إيحاء بوجودهم. وتخطو المرأة في الغالب الخطوة الأولى، ودون تحفظ أو شعور بالذنب أو تردد، ترتدى باتجاه الآخر، كما لو كان الآخر وعضوه الجنسي واحدا. فلا حاجة إلى مقدمات وإلى خطاب جذاب. فكل ما فيهم انجذاب جنسي بمعنى أن الحب الذي يحملونه يربطهم الواحد بالآخر ربطا قويا إلى حد أن الواحد منهم لا يمكنه أن يكون الفضلة المرمية التي تكلم عنها سوللرس. فبالنسبة إلى الحبيب، يتحول الآخر قطعة منه مثل ما يتحول المتصوف قطعة من الله.

لما يجلبني بعد الآن في الحكاية ليس القصص الحقيقية أو الوهمية، بل كونها تتحول إلى حقيقة غير التي تنجم عن صف الكلمات والخطابات. تتحول إلى حقيقة يندد فيها القانون بالفضيحة وتتجلى فيها اللفظاعة أيضا بواقعيتها.

ليلة وليلة) يحافظون على جمالهم، لأنهم يعتبرون مثالا للرجلة المتجسدة في التخیل اللذيذ. وهذه الرغبة لا تنتهي أبدا، يرغب القانون الذي يكافح لتحريرها. بل بالعكس، فإن القانون، عندما يغيظ الرغبة، لا يبقى أمامها إلا أن تتجدها.

التحدى

وفي نهاية هذا العرض، لا بد من الإشارة إلى نقطة تستحق التوقف عندها، وهي لا تنفصل عن الرغبة والجنائية، معلقة بين الحاضر والمستقبل، وعينا بها التحدى، وهو بعد آخر أساسى فى التشويق. والتحدى هو تصرف شهزاد بذاته. إذ يحلها أبوها الوزير من رغبتها فى أن تصبح زوج شهزاد، ويروى عليها، محاولا ردها عن هذه الرغبة، أساطير الحمار والثور، والديك والكلب، وهي تهدف إلى إظهار مغبة الرغبة فى معرفة المجهول، ولكن دون جدوى. فهي تريد معرفة سر هذا الملك المجرم، كما كانت تريد زوج التاجر أن تعرف سر ضحكة زوجها الخفى، ولذلك عليها أساسا أن تتحدى الملك، وأن تتحدى الموت الذى يفتك بالبلاء منذ ثلاث سنوات إلى حد أنه لم يعد فيها عذارى يسلن إلى الملك. فيظهر من جانبها عقد حقيقى، لأنها تعرف من أبيها أن الملك يقتل كل العذارى اللواتى يتزوجهن، ولأنها تعرف أن الملك لن يقبل بأى استثناء، حتى لابتنة وزيره بالذات. فتعرض شهزاد نفسها على الملك وتطلب الزواج منه، برغم أنها تعرف نهاية سابقاتها التى لا مفر منها. ويقود التحدى دائما إلى نوع من المزايدة، ولا يقيم أى اعتبار لخبرة الآخرين، لأن المتحدى يشعر أنه من غير طينة الآخرين ومن غير عجيبتهم. يشعر بأنه فريد فى نوعه. والشعور بهذا الوضع الفريد يشكل أنبل وأسمى ما يصبو إليه التخیل اللذيذ. والشعور بالوضع الفريد فى نظر المرء الفريد عينه وفى نظر الآخرين يشكل كامل استراتيجية الجنائية. وهو يشكل أيضا المأساة والطريق المسدود أمام نرجس. كان مفروضا فى واقع الأمور أن

بالتلذذ، وهو من مستوى ما لا يقال، ما هو خارج الكلام. ويبدو أن تمتعات المتصوف تقرب من هذا الاختيار الذى تحاول هنا وصفه. غير أن إعطاء التخیل اللذيذ جوابا واقعيًا يولد المخيبة دائما. فإحجاز التخیل اللذيذ يعنى الهبوط فى هاربة التميز الجبرى عن الآخر، هو اختبار الآخر باعتباره كائنا صمد الحلم، واختبار أن القطعة التى حسبناها مشتركة معه هى فى الواقع غائبة عن جسده. أما التخیل اللذيذ الذى لا ينتقل إلى عالم الواقع فإنه يحافظ على وهم التشابه الذى يملأه المرء. وبهذا المعنى، فإن جسد هذا أو ذاك يجعلنى أعيش فى التخیلات اللذيذة، لأننى أروهم أننى شبيهه.

و(ألف ليلة وليلة) زاخرة بالتخیل اللذيذ. وأكثر التخیلات اللذيذة حيرة جمال الأشخاص منقطع النظير. فجمال الأبطال فيها خارج دائما عن المألوف، وتشابه الفتى والفتاة إلى حد أن عامة الناس يحسبونهما خارجين من القالب عينه. فعندما تردى بدور الأميرة الصينية الشابة ثياب قمر الزمان، تلبو كأنها قمر الزمان نفسه، فى نظر الجيش بكامله وخاصة فى نظر ملك جزيرة أبونوس، الملك أرماتوس، الذى يبدى استعداده لتزويجها بابنته حياة النفوس. ولا يلاحظ أحد الفرق. والأحبة لا يكتشفون دائما بعضهم بعضا للحال. وهكذا بعد فراق ملهى بالمغامرات، تلتقى بدور بقمر الزمان، وتجعله فى البداية ينتظر. ولم تكشف عن نفسها إلا بعد أن تسخر من زوجها! وفى الواقع هذا التشابه هو ما يرغب كل واحد فى اكتشافه عند الآخر: كمرأة لنفسه. فما يجذبنا عند الآخر، هو جذبنا نحو ذاتنا. وعندما تنتهى هذه الجنائية، يتضاؤل جمال الآخر، ويتلاشى ويختفى. ويفقد جسد الآخر جماله، عندما تختفى فيه نرجسيتنا. فغيبنا عن الآخر كقيل بحطيم الرغبة التى كانت تخميننا فى فترة من الزمن.

وفقد الأشخاص جمالهم، عندما يخرجون من الحقل المغناطيسى الخاص بالرغبة. غير أن شباب (ألف

باللجوء إلى رموز الكلام أو الأخلاق. ولا تقوم جاذبيتها حتى على إثارة اشتهاها عند الملك من خلال الكلمات، بل تتظاهر كما لو أنها لا تبحث عن شيء من جانب الملك، بل بالأحرى من جهة دنيازاد، شقيقتها. فهي قد تفاهمت مع شقيقتها الصغرى، وهي لم تصبح بعد بالغة وبالتالي لا تخاطر بشيء بالقرب من الملك، على أن تطلب الشقيقة منها قصة، بعد كل مرة يضاجعها الملك، كما لو كانت هذه القصة التي تطلبها الشقيقة هي خاصة بها دون غيرها، كما لو كان حكم الملك (بقتلها) لا يعينها بالحقيقة. وهكذا تتحدى شهرزاد الموت متصرفة كما لو كانت لا تعيره أى اهتمام، كما لو كان لا يعينها. فلا أكبر من تحد يتظاهر باللامبالاة، وعدم الاهتمام والسيان.

والتحدى الأكبر هو عدم التسليم بالموت- أين انتصارك، ياموت؟ كان يتساءل الرسول- والتشويق الأنقى يقوم على انتظار الموت وعدم انتظاره في آن. هنا، وهنا فقط، في نهاية الحكاية، تتجسد الجاذبية بألف رغبة ورغبة من رغباتنا.

يقود شهرزاد إلى الهرب من الملك الدموى وإلى أن تحمي نفسها. وكان يمكنها، باسم مبدأ الواقعية هذا، أن تفر من طريق هذا الوحش المميت. غير أن في ذلك جهلا لقوة التحدى الذى يساور الجلاب وتجلكه. والتحدى لا يتناول مبدأ الواقعية ولا المعنى المنطقي بل يتدرج في علاقة- مبارزة ثنائية مبنية على المجابهة، وقد استبعد عنها أى تواصل يكون ثمرة معنى منطقي. والرهان الأقصى الذى يحمله التحدى هو أنه يتم خارج المعنى وخارج مساحة الرموز.

والجاذبية لا تحب المعانى المقررة بسهولة كلية، فهي لا تحب إلا المظاهر. ويعرف الجلاب كيف يطرز من الكلمات والرموز نسيجاً تتمايل فيه جميع أنواع الألوان. فالرمز مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى، بينما يفر المظهر (أو المظاهر) من قراءة الرمز، ولا يخضع إلا لقاعدة اللعبة (أو قاعدة الأنا). فالجلاب لاعب قبل كل شيء، وهو يتحدى في لعبته المستحيل باستمرار.

وتكمن قوة شهرزاد في معرفة هذه القاعدة معرفة كاملة. فهي لا تحاول أن تعجب الملك، أو أن تقنعه



الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة

جيروم و. كلينتون *

مقدمة

تبدو قصص (ألف ليلة وليلة) لدى النظرة الأولى كأنها تتمتع بالجاذبية أساساً بفضل عناصر الغرابة والخيال والإثارة بها، فهي تخفل بالملوك والخلفاء وسائر ما يحشد فى حياة القصور، إلى جانب شخصيات الجن المهولة المروعة والسحرة الأخيار والأشرار من الرجال والنساء، والمغامرات التى تجمع بين الخفيف والمدهش والدموى والسامى. ومع ذلك، نفتح (إليالي) بدعوة لقراءة هذه الحكايات للعبسة والعظة وليس للتسلية والترويح:

« فإن سير الأولين صارت عبءة للأخريين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطلع حديث الأم السالفة وماجرى لهم فيتزجر فسبحان من جعل حديث الأولين عبءة لقوم آخرين «فمن» تلك العبر الحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة .

ونحن بهذا ندعى للنظر فى الأحداث وفى الشخصيات التى تشبهنا فيها، لكى نضىء القراءة فہمنا لأنفسنا ولن ہم على شاكلتنا .

ولكن، تبدو أولى قصص المجموعة التى تقدم القصص الأخرى وتمهد لروايتها كأنها تناهض هذا المطلب، حيث تغلب عليها العناصر الخيالية والمغربة والمثيرة إلى حد يصعب معه أن نتجاوز هذه العناصر إلى ماوراءها. ومع ذلك، فنحن نلاحظ أن هذه القصة عن شهریار وشهرزاد تدور فى جوهرها حول الجرح الذى يصيب الرجل فيطرح بما يربطه بالمرأة، وهذا موضوع عادى عمومى الطابع. وتدور القصة أيضاً حول العدالة وحول الجنون وكيفية علاجه. وإذا كانت الغرابة فيها هى أول ما يثير تطلعننا، فإن طابعها المألوف الذى يتم مع ذلك بالعمق، سرعان ما يستغرقنا .

جنون شهریار :

تدخل بنا حكاية شهریار وشهرزاد فى بدايتها إلى عالم ظاهره الهدوء والنظام. فشهریار يحكم بالعدل منذ

* جيروم و. كلينتون. برنستون، نيوجيرسى، الولايات المتحدة الأمريكية . ترجمة: محمد يحيى، كلية الآداب، جامعة القاهرة .

السر الذي اطلع عليه لثوره كان قد تفتش في البلاط منذ زمن بعيد.

ويضيف السياق المكاني لهذا الحادث المولم أهمية رمزية إليه. فشهریار يشاهد زوجه وحاشيتها في مكان كان يعد لديه مكنى السرية والخصوصية في مملكته، فهذه الحديقة التي يقام فيها هذا الاحتفال تقع في القلب من القلعة وتحميها جدرانها، أما جدران القلعة ذاتها فيحتميها عشرون عاما من حكمه العادل وحكم أبيه من قبله. لذا، فالحديقة ليست مجرد مكان أمين وجميل داخل القصر، بل رمز وكنية عن روح شهریار ونفسه وكيفية حكمه مملكته وتكون زوجه قد غرته بحياتها في قلب وجوده الخاص والعام وانتهكته. وتنفق تلك الضربة احتماله أو «تطهير ليه» كما يقول الراوية، ويهرب فاراً من العرش والمملكة موجلا انتقامه إلى أن يجد أحداً في الدنيا عانى كما عانى هو وشاه زمان .

ولنتركه في مهره لنمود للحظة إلى المنظر المولم الذي أدى به إلى الفراق. إن خيانة زوج شاه زمان تنبع بخيانة زوج شهریار. ولأن الأحداث لا تأتي فرادى في أمثال هذه الحكايات، فإتينا نعلم، أو نفترض، لدى سماعنا بخيانة زوج شاه زمان له أننا سترى بعد قليل خيانة زوج أخيه الأكبر. لكن الخيانة الأولى لا يمكن أن تعدنا نفسيا بالكامل للخيانة الثانية. فالكتمان يحف بزنى زوج شاه زمان الذي يتسم بطابع الخيانة الزوجية ويمتدداها برغم فجائه وقبحه. والسمة الرمزية الوحيدة للتحدي في هذه القصة هي اختيار عبد أسود ليكون العشيق. أما شهریار فيواجه واقعه على نطاق أوسع بكثير مما واجه شقيقه، وهو يتأثر بها على نحو أشد وطأة.

وبالمثل، فإن مآشاهده من شهریار لا يهيؤنا لأن نراه لاحقاً على مستوى المهانة، فهو يقدم لنا باعتباره حاكماً عادلاً، مما يجعلنا نفترض أن الحاكم العادل والمتوسط لرعاياه سيسير على النهج نفسه مع أسرته وأصدقائه. ولا ينبغي أن نفسر هذه البدالة على أنها متزمنة أو متسلطة.

عشرين عاماً، وشقيقه شاه زمان يشعر بالطمأنينة في ملكه إلى حد يترك معه مملكته في رعاية وزيره وربما يذهب في زيارة طويلة لأخيه. ويترك خيانة زوج شاه زمان أثراً قبيحاً في هذا الهدوء الظاهري، إلا أن خيانة زوج شهریار تبدد هذا الأثر . ويختل شهریار عن عرشه في أول الأمر عقب رؤيته نزوة زوجه. لكنه، بعد أن يلتقى بالجنى والعروس المخطوفة، يعود إلى العرش وقد انقلب إلى وحش ظالم.

باختصار، يجن شهریار، فمن أفعال الجنون أن يتخلى الملك الم محبوب، المحتفى به في أرجاء مملكته، عن عرشه دون إنذار أو تدبر ثم يعود ليواجه شعبه بالحرب على نحو غيبي عتيف. ويحدد شهر زاد لنفسها مهمة علاجه من الجنون «لإنقاذ بنات المسلمين من الهلاك»، وإعادة البلاد إلى ما كانت عليه من الأمن والنظام. ووسيلتها في العلاج هي تلك السلسلة من الحكايات التي تشغل بها ليليهما في السنوات الثلاث التالية أو نحو ذلك . وبمكثنا القول بأنها فهمت علة الملك على حقيقتها، حيث إن علاجها يتنجح، لكننا نضطر إلى استنتاج سبب هذه الغلة من الأعراض كما فعلت شهر زاد، لأنها لا تقدم لنا تشخيصاً لها بمبارات واضحة في سياق الأحداث. وقد يكون الاستنتاج صعباً لكنه ليس محالاً، لأننا نستطيع، كشهر زاد، أن نشاهد الواقعة التي أمرضت شهریار خلال مكابده لها.

تخبرنا خيانة زوج شهریار والكيفية التي تمت بها بالشئ الكثير، فهي لم تكف بجريمة خيانة بالغة السوء، بل فعلت ذلك مع عبد أسود، أى مع أحط نقيض له في البلاط. كما حولت خيانتها إلى احتفال يقام بين الحريم كلما غادر الملك القصر ويشارك فيه أربعون من العبيد الذكور والإناث. ورغم أن هذا الاحتفال يجري في كنف الحريم، إلا أن كثرة المطلعين على سره قد أفشسته بين الجميع فيما عدا شهریار. وعندما يواجه شهریار هذه الواقعة وكيفية خيانة زوجه له، فإنه يترك أن

والنسبة للجنى، فهو كائن عموماً قوى يبدو أمامه شهريار، وهو ملك الدولة كبيرة، ضعيفاً تماماً كما يقف أمامه هو عشيق زوجه العبد الأسود مسعود. لكن شهريار يرى فى الجنى شبيهاً له ولأخيه فى الضعف أمام خيانة المرأة، بل يشعر أن الجنى قد تعرض لمهانة تفوق ما تعرض له هو وأخوه، لأن هذا النوع من الإذلال يتناسب طردياً مع عظم مكانة المرء.

وإذا دعونا شهريار يتوحد مع الجنى إلى أن نرى فى هذا الأمر تجسيدا لما حل به هو. وبما له مغزى كبير أنه ينظر إلى الجنى باعتباره الطرف المجنى عليه فى هذه الحكاية، متجاهلاً أو مغفلاً للظلم الفادح الذى حاق بالمرأة. فقد خطفها الجنى من زوجها فى ليلة عرسها وحبسها من وقتها فى قاع البحر لا يطلق سراحها إلا حين يشاء ولوقت محدود. فهى بالتأكيد الطرف الذى يكاد الظلم، وحتى لو كانت نفذت انتقامها من الجنى كزوج شهريار بطريقة شديدة الضرر على إحساسه ببلاته، فقد لجأت إلى ذلك لأنه الطريق الوحيد أمامها للتعبير عن الغضب للمشروع. وهى لا تستطيع أن تقف فى وجه الجنى لقوته ولا أن تهرب منه لأنه سيعثر عليها أينما ذهبت، وهى لا تقدر أن تناقشه لأنه لو كان يميز رغباتها أى اهتمام لما رحب بمودتها وزوجها وأهلها بعد غياب طويل وملغز.

ولما كان شهريار يرى الجنى فى دوره نفسه هو فى هذه الحكاية، فإن العروس تؤدى الدور نفسه الذى كان لزوجه. فهى مثلها امرأة تشبهى من حيث إنها «شيء» وتغزى لشهته حينما يريد وتكر آدميتها أو تغفل. ولذا، فإن اختطاف الجنى للعروس يصبح رمزاً لشعور الزوجة بالإحباط عندما تغيب الرابطة العاطفية التى كانت تمنى أن تنشأ مع زوجها، فهى تفتقر لتجد نفسها مقيدة برجل جل اهتمامه بها منحصر فى الدود عن احتكاره الجسد لها. لقد كانت تمنى أن تقترب من رجل لكنها وجدت

فالمثال الإسلامى - الفارسى للمدالة يقوم على مراعاة الحكمة والرحمة يقدر ما يقوم على التنفيذ الصارم للقانون. ونحن نستنتج أن شهريار كان يقتدى بهذا النموذج مما ورد بأن رعاياه كانوا يحبونه. لذا، فإن خيانة زوج شهريار أو بالأدق الكيفية الشرسة التحدية التى تحدث بها، تعد استجابة مجبرة لهذه العدالة، وهى تجبرنا على أن نعيد النظر فى أمر عدالته مرة أخرى. فإذا لم نعثر على شيء فى الحكاية يدل على أن شهريار قد أساء معاملة زوجه على الأقل، فسوف تكون أفعالها بلا سبب أو ناتجة عن فطرة مجبولة على الشر.

وفى الواقع، فإن هذا الافتراض الأخير يسير على غالبية التفسيرات التى تطرح لهذه الحكاية. إذ يقال إن زوجتى شهريار وشاه زمان وأسيرة الجنى هن شريكات بالقطرة، يعاملن أزواجهن بقسوة بالغة لا مبرر لها. وما لاشك فيه أن ماذهب إليه شهريار من قتل زوجها بعد تطرفا إذا نظرنا إليه على ضوء هذه المينة المحدودة من النساء، ولكن شهريار ليس بالخطئ تماماً. والمشكلة هى أن المينة المتاحة له كانت منحرفة، وما فعله شهريار من خلال حكاياتها وسلوكها هو توسيع نطاق المينة لتشمل عدداً من النساء الفاضلات.

ويؤيد هذا الرأى ما نجد فى النص من التوقعات التى تشيرها خيانة زوج شاه زمان. فيما أنها «خاطفة» بلا جدال، فإن زوج شهريار تعتبر خاطفة كذلك بالتمية. وبجانب ذلك، فإن هذه النظرة تتدعم إلى حد كبير بمعايير المجتمع الذى تلور فيه القصة ومجتمع الجمهور الذى توجه إليه، وهى معايير تفترض أن النساء أدنى من الرجال أخلاقياً، وأنهن يتصرفن بمحض العاطفة. وقد يكون من السهل تبرير هذا التفسير لو أن شهريار أعلم زوجه فور اكتشاف خيانتها لم يضع بعدها مباشرة سياسته الصارمة على أمل منع حدوث هذه الوقائع المدمرة فيما بعد. لكن الفاصل الذى يدور مع الجنى وزوجه المخطوفة يدل على أن زوج شهريار لم يست بالشيطنانة، بل هى امرأة ذات مظلمة مشروعة تفرض الاستماع لها.

يفعل المشهد مع الجنى والأسيرة، الذى كان من شأنه أن يشفيه، أكثر من أن زاد جنونه اشتعالاً. وهو يعود إلى قصره وينتقم من زوجه وخدماها ويبدأ حربه على النساء بوضع حواجز حولهن لا يقدرن على الهرب منها بأى قدر من العزيمة والذكاء.

ولكن، لماذا أدت خيانة زوج شهریار له، مهما كانت فداحتها، إلى انهياره بالكامل؟ إن الألم الذى تعرض له يكفى بالتأكيد لتفسير حدوث عصاب خطير ومضوق له، لكنه لا يكفى لتفسير الجنون القاتل العنيف الذى انحط إليه. لقد عوفي شاه زمان من الاكتئاب الحاد عندما رأى أن شقيقه الأكبر والأقوى مر بهانة أسوأ مما مر به هو. ويوازي لقاء شهریار مع الجنى التجربة التى مر بها شقيقه وبالدرجة نفسها، لكنه يخرج منها فى حال أسوأ. صحيح أن أعراض المرض عنده تزول فى الظاهر حيث يتمكن من العودة إلى القصر واستئناف مسؤوليته باعتباره ملكاً، لكننا نتبين أن هذا فى حد ذاته صنف أعمق من الجنون يتبدى بوصفه علاجاً - لماذا؟

إن جنون شهریار لا يتم فقط عن المعجز عن معاملة النساء على أنهم أنثاء له، وإنما يفصح كذلك عن مخاوف وغضب راسخين فى مواجهتهن. وأياً كانت النظرة التى نقبل بها هنا فى التحليل النفسى، فيمكننا الافتراض بثقة أن سبب ذلك الخوف والغضب تجربة مؤلمة تعرض لها فى فترة الطفولة تتعلق بوالده وتحتوى العناصر الأساسية التى تضمشتها تجربته الأخيرة التى أطاحت بمقله. لقد استغلت والدته، مثلاً فى ذلك مثل زوجه، الرابطة الوثيقة التى تجمعها به لتخونه فى صميم وجوده بقسوة. هذا هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه علمنا.

وإذا بحثنا فى بلية الحكاية عما يكشف عن علاقة شهریار بوالده، فلن نجد سوى أدلة سلبية. فهناك الملك المعجوز وولده، ولكن لا ذكر للملكة ولا حتى لوجود بنات أو أى حضور نسائى فى البلاط. ويكرر الغياب

نفسها عوضاً عن ذلك أسيرة لوحش ليس لقوته الهائلة سوى نقطة ضعف واحدة.

وربما يجب علينا أن نفسر تخلق شهریار عن العدالة هنا بأنه انحراف عابر. فقد تحمل الكثير وطلاش صوابه ثم فرض عليه، تحت التهديد بالموت المولم، أن يخون الجنى بعد أن مر هو نفسه بتجربة التعرض للخيانة الزوجية. وأخذت المرأة التى فرضت عليه هذا الفعل المهين والخييف خاتم الملك منه، رمز الهوية والاكتمال، وسلكته كخزفة فى عقدها مع المئات من أمثاله. ولقد تحول بهذا الفعل من ملك لدولة شامسة إلى مجرد رمز. لكن هذه الضغوط لا تطلق من العقال إلا ما كان يختصر فى لاوعيه طيلة الوقت. صحيح أن الجنى والعروس يخرجان من أعماق البحر، إلا أنهما يصعدان بالقدر نفسه من أعماق نفس شهریار. فالظلم كما يراه شهریار لا يقع بخطف العروس ولا بحبسها ضد رغبتها، وإنما فقط فى مخالفة العروس لاحتكار عاطفتها لجسدها.

إن تنفيذ العدالة يقتضى الاعتراف بإتسالية من يقع عليهم الحكم وتقبلها، بينما يتطلب التعامل مع من هم فوق البشر أو أدنى منهم سلوكاً خاصاً. ونطلق الإنسانية عند شهریار لا يضم إلا الذكور. وهو ينظر إلى الجنى باعتباره بشرياً يرغم أنه ليس كذلك، لكنه لا يقدر أن يعتبر العروس إنسانة برغم كونها ذلك. وبلد قوتها له، شأنها شأن سائر النساء، كأنها فوق مستوى البشر وأكبر مما يستطيع أن يحصى نفسه منه بالوسائل العادية. لكنه لا يدرك أنه مسؤول إلى حد كبير عن أن النساء يوجهن قوتهن ضده. لقد خلق الجنى عدواً لنفسه بظلمه، وشهریار لا يقدر أن يتقبل هذه الحقيقة فى جنونه ولا يقدر تباً لذلك أن يقبل المسؤولية عن خيانة زوجه. وبدلاً من ذلك، يفسر ما حدث على أنه دليل قطعى لا يقبل الطعن على أن كل النساء شريرات عازمات على خيانة الرجال وأن كل الرجال ضعفاء مثله أمام قوتهن. ولم

إدارة المملكة مترامية الأطراف، يكون الناتج شخصية بالغة الهشاشة وعدم الاستقرار، وتكون هذه الشخصية ضعيفة بشكل غير اعتيادي إزاء الهجوم من جانب العنصر النسائي.

إن مواجهة شهريار خيانة زوجه أمر مؤلم يصعب احتماله حتى لو كان سليم النفس. أما في حالته، فإنها تؤدي به إلى هروب مشير من الواقع. وتضاعف العروس المخطوفة من ألم التجربة عندما تفرض عليه أن يعيشها مرة أخرى، ثم تأخذ منه بشكل رمزي ماسبق لها ولزوجه أن سليته منه، أي هويته وإحساسه بالاكتمال. وهو يبدأ عند عودته إلى القصر في اتباع سلوك ذهاني قهري يتلاءم مع الجرح الذي أصابها؛ حيث يسعى إلى إقامة رابطة إيجابية مع العامل الأنثوي الذي ينقصه عن طريق زيجة جديدة كل ليلة، لكنه يدمر المرأة قبل أن تتمكن من استغلال هذه الرابطة لإحداث جرح آخر به.

وهناك غموض في إصرار شهريار على إقامة علاقات جسدية، على الأقل، مع النساء. لكن هذا يعطيه فرصة لممارسة سيطرته عليهن، كما يدل على أنه يرغب بكيفية ما في أن يقيم رابطة مع العامل الأنثوي. ويجتر القول إن هذا الأمر لا يهدف إلى عقاب شخصيات البلاط التي تعرف ما هو فيه من مهانة لأنه كان قد قتل بناتهن ضمن أول من قتل.

العلاج :

وهنا تدخل شهر زاد، وهي أول امرأة في الحكاية تذكر بالاسم وتكون لها شخصية مميزة، كما أنها تملك السيطرة على شؤون حياتها. ولانقدم القصة تفسيراً لهذا الاستقلال غير المهود. وربما جاز لنا أن نفترض في غيبة ذكر والدتها أو أي إخوة لها أن الوزير قد ربي ابنته هذه بمفرده على أنها ابن - أي على أنها شخص له قيمة واعتبار - ولذا كان السبب في ذلك، فقد تحصل لها ما يندر وجوده في امرأة من المعرفة المتمكنة بالشعر

النسائي نفسه في بلاط الولدين كما كان في بلاط أبيهما؛ إذ لا تؤدي زوجتا شهريار وشاه زمان أي دور فاعل في حياة البلاط عند الملكين. إن زوج شاه زمان لا تصحب زوجها في رحلته لزيارة شهريار ولا تودعه عند رحيله، كما أن زوج شهريار لا تحضر للترحيب بشاه زمان عند وصوله ولا تتولى أمر ضيافته. وفي المقابل، فإننا نجد في حكايات أخرى من المجموعة أن الزوجات والبنات يقمن بهذه الأدوار النشطة نفسها في البلاط. وفي الحقيقة، لا نسمح لكلتا الزوجين بأن تحدد نفسها إلا من خلال فعل الخيانة الزوجية السليبي. وهذا الإخفاق في إعطائهما حقاً ذاتياً يتزل من مكاتبتها في القصة، كما يشير إلى أن شهريار وشاه زمان يحطان من قيحة النساء عموماً. لأنه إذا كانت زوجات الملوك تعامل هكذا، فكيف يكون حال غيرهن من النساء؟

تفسير الأدلة القليلة المستمدة من القصة في خلاصتها إلى أن شهريار وشاه زمان تربيا في وسط لا يعبر النساء أية قيمة، ولذا لا يستطيع أي منهما أي تقييم علاقة إيجابية مع النساء أو حتى مع الخصائص الأنثوية داخل شخصيته هو. وقد أسى عالم النفس يوج هذه الخصائص في نظريته باسم «الأنيميا»، ولا تؤثر الحاجة إلى مثل هذه العلاقة على سلوك الرجل في الوسط الرجالي، ولا سيما في المراحل المبكرة من رجولته، عندما يكون احتياجه الأكبر إلى أن يثبت نفسه في عالم الرجال، لكنها قد تؤدي إلى أثر مدمر على نفسه عندما يبلغ منتصف العمر. وقد قال يوج في هذا الشأن :

«أما بعد منتصف العمر فإن فقدان الدافق للأنيميا يعنى تقلص الحيوية والرونة والمطعم الإنساني. وتكون النتيجة التصلب والتشدد المبكر والوقوع في النمطية الرتيبة وضيق الأفق المتعصب والعناد والتقطع».

وإذا أضفنا إلى ذلك في حالة شهريار وشاه زمان تجربة مؤلمة في الطفولة، كتلك التي أشرت إليها، وعبه

قسحة قليلة من الوقت، بل تأمل بفعلها هذا أن تنقد كل نساء المملكة بخطة وضعتها، ولا يسألها أبوها عن ذلك بل يحاول أن يشيها عن المجازفة بحياتها. لكنه إزاء صلابة عزمها يحكي لها قصتين يرمز بهما لسوء عاقبة قرارها. ويبدو أنه لا يؤمن في قرارة نفسه بقدراتها برغم أنه هو الذي سمح لها بتميمتها وشجعها في ذلك. ولم يكف الوزير بإخفاقه في اكتشاف العلاج، بل لا يستطيع حتى أن يتعاون مع من توصلت إلى هذا العلاج. وتضطر شهر زاد لطلب العون من المرأة الأخرى والوحيدة في الأسرة - شقيقتها الصغرى نديزاد.

وفي القصة الأولى التي يقصها الوزير نجد فلاحاً يستغل معرفته الخفية بلغة الحيوانات ليعاقب البغل الذي كان شجع الثور بالتظاهر بالمرض ليهرب من تعب الحرث. وفي نهاية القصة، وبعد أن يقول البغل للثور إنه لو استمر في التهرب من العمل كما يفعل فسينتهى به الحال إلى محل القصاب، ينشط الثور في القفز ليرى الفلاح أنه يتطلع لوضع الطوق (الناف) حول رقبته. وعندما يضحك الفلاح على ذلك تسأله زوجته عن السبب لكنه لا يخرها خشية أن يخرس حياته فتصر على المعرفة بما يهدد للانتقال إلى القصة الثانية.

وفي القصة الثانية يكاد الفلاح أن يستجيب لإصرار زوجته بحماسة على أن يفصح عن سره حتى ولو كلفه ذلك حياته. لكن معرفته الخفية تجعله يعرف من الديك كيف يتعامل مع مثل هذه الزوج العنيدة إذ يضربها حتى تكف عن نزولها القائلة ويعود الهدوء بعدها.

وهاتان قصتان مسليتان لكنهما عاديتان، وأبرز ما يلاحظه المرء عند قراءتهما أنهما لا تتناسيان مع السياق. فمن الصعب أن تتبين من يمثل الوزير أو شهرزاد أو شهریار فيهما، كما يصعب أكثر أن تتبين كيف تنطبق الحكمة في إحداها أو كليتهما على قرار شهرزاد بأن تزوج شهریار. إن البغل يعاقب على التدخل فيما لا يعنيه لكن العقاب خفيف، إذ يحل محل الثور في

والتاريخ ويملك البلدان الأخرى والأزمة الغابرة. وقد كانت هذه الكتب التاريخية توضع في شكل قصص وحوادث مستقاة من حياة الحكام، تصاحبها التعليقات حول فضائلهم ونقائصهم. فشهرزاد إذن عليمه بالسلك الملكي الرجالي ولديها كنز من الحكايات. ويوحى هذا بأنها، بفضل هذه المعرفة، قد عثرت على العلاج لجنون الشاه والحل للأزمة التي يسببها للبلاط وللشعب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن علاج الجنون لا يأتي، كما قد يتوقع المرء، من الوزير الوفي النشط وإنما من ابنته. والمنطق في هذا أن الجرح الذي أصاب نفس الملك وسبب في جنونه جاء من المنصر النسائي، فلا بد أن يأتي العلاج من الجانب نفسه.

ولكن للقصص منطقها الروائي الخاص بها، فنحن نترك كفاءة شهرزاد لمهمة العلاج وتفوقها على أبيها في تعذيب هذا المرض بجسم الدولة من خلال حوار قصير يدور بينهما ويتضمن حكايتين. وكان الوزير قد رجع إلى بيته بعد جولة طاف فيها بالبلد يبحث عن فتاة أخرى يضحي بها للملك (وكان يشعر بالحق والضييق والخوف). لكننا لا نتعاطف معه برغم ذلك؛ فهو، قبل كل شيء آخر، المنفذ لسياسة الشاه القاسية. كما أنه لم يفلح في مقاومة هذه السياسة أو إنثائه عنها خلال السنوات الثلاث السابقة، مما أوصل المملكة إلى حافة الدمار. وقد كان وزيراً لشهریار قبل التجربة المؤلمة التي ألمت هذه السياسة، لكنه أخفق في حماية مليكه من التجربة بعدم تنبيهه إلى خيانية زوجته قبل أن يذبح أمرها، لذا فهو ليس بالوزير الماهر أو المؤثر أو الفاضل. وكل ما يمكن أن يقال في صالحه أنه استعمل منصبه لحماية ابنته.

وعندما تعلم شهر زاد بورطة أبيها، ونحن نعرف أنها فتاة متعلمة ذكية، تتقدم باقتراح مدهش؛ أن تزوج الملك وتغدى النساء المسلمين أو تكون السبب في خلاصهن. وهي لا ترمي ببذل حياتها أن تمنح أباه

لإنائها عن عزمها؛ حيث تقول: «لأمناس من هنا الأمر». فهي تفهم المطلوب في هذا الأمر وما يرتب به، بينما لا يفهمه أبوها الذي لا يستطيع أن يردّها عما اتتت كما لم يقرر أن يرد الملك.

لقد فهمت شهرزاد سبب جنون الملك وبسبب أهمية إصراره على محاولة إقامة علاقة مع النساء. ولو كان الملك يفتقر إلى الرحمة تماماً لما راودها الأمل في تنفيذ خطتها. وقد راهنت بكل شيء على أن يوافق على طلبها بالسماح لها بتوديع أختها. إن الحل الذي اختاره شهرزاد يفترض أن داخل شهریار شخصية عاقلة وسليمة الذهن تحاول الخروج من الشخصية المجنونة والقائلة. وهذه الشخصية الكامنة أثوية الطابع أيضاً. لم تخر شهر زاد الثورة المسلحة ولا الاغتيال ولا تصفية الملك أو هزيمته بأي السبل، بل قررت أن تطلعه على تنوع وتعقد الشخصية الإنسانية سواء الذكورية أو الأنثوية بالذات. وهي بهذا تعينه على أن ينمي «الأيكها» الإيجابية التي تنقصه وأن يعوض ما فاتته من تعلم بسبب غياب الحضور النسائي في طفولته، أو وجوده بشكل سلبي، ونقوم شهرزاد بهذا العلاج عبر الكلام - وإن كان كلاماً لا يتبجح والتوقعات في بغداد ولا في فيينا. فالطبيب هنا هو الذي يتحدث وليس المريض ويحكي قصصاً تخاطب اهتمامات المريض.

تخفى أول مجموعة حكايات قصصها شهرزاد أهداف خطتها، لكنها في الوقت نفسه تشي بالرسالة التي تريد أن تبلغها. وتوضع هذه المجموعة في إطار تمثله قصة التاجر الذي قتل ابن الجنى خطأ. ويدير الجنى للانتقام من التاجر بقتله لكنه يرجع التنفيذ عاماً حتى يتمكن التاجر من ترتيب أموره في بلده. وعندما يعود التاجر في نهاية العام كما وعد ليواجه مصيره يقابل ثلاثة مسافرين يشفقون عليه عندما يسمعون حكاياته ويعرضون استبدال مغامراتهم الغريبة بحياته، ويقبل الجنى هذا العرض. وللقصة حتى هذا الجزء، هدفان واضحا

الحرث لمدة يومين. ورغم أن الثور يقبل النصيحة السريعة إلا أنه يكافأ بالراحة يومين ويتعلم فوق ذلك درساً نافعاً بأن هناك مصيراً أسوأ من العمل الشاق. أما في القصة الثانية، فإن الزوجة تعاقب لأنابيتها ولأنها رضت بأن تضحي بحياتها زوجها مجرد أن تعلم السبب الذي جعله يضحك. والعظة الوحيدة التي يستخرجها الوزير من هذه القصة أو من القصصين هي أنه ربما توجب عليه أن يضرب شهرزاد لمدم طاعتها كما فعل الفلاح بزوجه. لكن هذا الاستنتاج منه يقوم على مقارنة بالغة السطحية. صحيح أن عدم الطاعة قائم في الحالتين، لكن دافع شهرزاد على التقيض من دافع زوج الفلاح؛ فهي تعصى أباهما لكي تنفذ حياته وحياة كل الفتيات في المملكة، وهي تفعل هذا مجازفة بحياتها.

وبصرف النظر عن مزايا هاتين القصتين، فهما تخدمان هنا غرضاً أساسياً بضرب الدليل على ما كان يتناهى من ظن في اعتماد كفاءة الوزير وعدم قدرته على علاج الملك وإنقاذ المملكة بمفرده. والعيب في القصتين أكثر من انقطاع الصلة بالموضوع؛ إذ إنهما بالفعل تفوضان المعنى الذي يريد الوزير الإشارة إليه. ففي القصة الأولى، تسمح المعرفة الخاصة للفلاح - وهي السحر - بالتعامل مع الحيوانات لصالحها كما تستعمل شهرزاد معرفتها الخاصة بالتعامل مع الملك أو توجيهه لصالحه. وفي القصة الثانية، يدرك الفلاح أن السحر سيبب له الضرر إلا إذا اقترنت به الحكمة التي تمكن من فهم الطبيعة البشرية؛ فلا بد لشهرزاد من الذكاء والحكمة لكي تنجح.

وتعلمنا القصة أن تتدبر بعناية في دوافع من يقدمون النصيحة وأن نشك فيمن يصرقون بدوافع المصلحة الذاتية كما يفعل الوزير، كما أن فيهما عظة أخرى تتعلق بكيفية علاج شهرزاد للملك - وهي أن القصة المملة للنبذة الصلة بالموضوع لا تقنع أحداً.

وبطبيعة الحال، لا تتأثر شهرزاد بالقصتين وإنما تردد العبارة نفسها التي واجهت بها محاولة أبيها الأولى

وبعد البداية التي عالجت فيها شهرزاد مسألة حرب شهریار الظلمة للنساء، تتجه في القصص الثلاث إلى طبيعة النساء وعلاقتها بقوتهن . وتقدم القصة التي يحكيها كل من المسافرين جزءاً من الدرس الذي تريده . ففى القصة الأولى نجد الزوجة السيئة ساحرة يدقمها الشر والغيرة إلى سحر محظية زوجها وابنه ثم تسعى للانتقام منه بخداعه حتى يقتلها . ولا توجد امرأة أكثر شراً من هذا . ومع ذلك ، فإن امرأة أخرى وهى ابنة راعى غنم الشيخ تساعده على إفشال خطة زوجها الشريرة وإنقاذ ابنه بوضع سحرها الخير في خدمته .

وهكذا، فهناك نوعان من النساء على الأقل - الخيرات والشريرات . ولكل قوة عظيمة يخشاها شهریار . وتتخذ هذه القوة هنا شكل السحر كما هى الحال في القصص الشعبية وفي غيرها . لكن استعمالها يتوقف على الطبيعية الكامنة في المرأة . ومن المقصود لنا ولشهریار أن ترى شهرزاد مثل ابنة راعى الغنم في هذه الحكاية ، حيث إن شهرزاد وأبائها يقفان من شهریار موقف البنت وأبيها من التاجر في الحكاية . ومن المؤكد أن المقصود لنا افتراض أن شهرزاد امرأة فاضلة كذلك البنت . وحتى إذا كان شهریار يرى في قدراتها أحيانا نوعاً من السحر ، إلا أنه ليس مدفوعاً إلى الخوف من هذه القدرات لأنها تعتمد استخدامها لمصلحته ولإحباط الشر الذى فعلته به زوجته . والرسالة التي نجمعها هنا ، وتكرر في الحكايات التالية ، هى أن النساء يرضين تماماً بأن يقودهن الرجال في ممارسة قوتهم طالما شعرن بالأمان والحماية . ولا منازعة هنا للفكرة الإسلامية بأن تطيع النساء الرجال ، بل مجرد الإلحاح على أن تصاحب الحماية والاحترام هذه الطاعة .

وفى القصة الثانية، يتآمر أعوان شريران لقتل أخيها الطيب الغنى وتنفذه جنية كان قد حماها من قبل وأظهر لها العطف عندما طلبت منه ذلك وهى تتخذ الشكل الإنسى . ويعاقب الأخوان بأن يمسخا كلبين

أو بالتحديد هدف أخلاقى ورسالة . ويشير الهدف الأخلاقى إلى وحشية العدالة الصارمة انتقامية الطابع التى لا تأخذ الذنب الفردى في اعتبارها . صحيح أن التاجر مسؤول عن مصرع ابن الجنى ، وإن كان ذلك خطأ، إلا أن سعى الجنى لقتله انتقاماً لابنه يبدو شديد القسوة لثلاثة من المسافرين قابلوا التاجر مصادفة وكلهم من ذوى التجربة وربما كانوا من أهل العلم أيضاً . ترى كيف سيحكم هؤلاء على قسوة قرار شهریار بعقاب نساء مملكتيه كما فعل ، فهو يقتل الفتيات البريات لا لجرمة سوى أنهن إناث .

والرسالة لا تقل أهمية عن الهدف الأخلاقى، وهى تتوازى مع الرسالة السابقة من أنه لاقيمة للحكاية المملة منقطعة الصلة بالموضوع . وتقول الرسالة الجديدة إن الحكاية الجيدة لمن عادل ولو لجزء من حياة المرء . وعندما يوافق الملك على تأخير موت شهرزاد ليلة واحدة لكى يسمع نهاية القصة، فإنه يقبل ضمننا الصفة نفسها التى قبل بها الجنى . فلو كانت القصص جيدة فإنه سيطلق سراح ضحيته شهرزاد ومعها بالتبعية كل فتيات المملكة . كما أنه يعلن قبوله هذا سواء عن وهى أو دون وهى . إنه مستعد لسماح الحكايات التى تعالج موضوع الجنون الحساس .

وهناك ناقد واحد على الأقل يذهب إلى أن اختيار شهرزاد هذه الحكايات يخلو من الحنكة كما أنه يؤلم الملك . لكن بتلهايم قد أثبت أن الأطفال الذين يرحون تحت وطأة مشكلة مؤلمة كموت أحد الوالدين يفضلون الحكايات التى تتصل مباشرة بهذه المشكلة ، لا سيما عندما تشيز هذه الحكايات إلى وجود سبيل لحلها بنجاح . وهذا هو بالضبط ما تفعله حكايات شهرزاد كما سنرى . كذلك ينبغى أن نذكر أن شهرزاد قد بدأت بقبول مرض الملك الذهاني ووضعت نفسها في قبضته . ولا يحتمل أن ينظر الملك إليها على أنها مصدر تهديد لأنه قد قتل الكثير من الفتيات أمثالها في السنوات الثلاث التى خلت .

مشابهة لما حدث في المرة الأولى. لقد مسخ الشقيقان في الحكاية السابقة كلبين لإجبارهما على إدراك ارتكابهما جريمة نكراه بمحاولة قتل شقيقهما. وكان ينبغي عليهما بالتأكيد أن يدركا ذلك دون مثل هذا التنبيه المدهش، ولكن «زين لهما الشيطان عملهما» كما يقول شقيقهما. وإذا كان الشيخ الثالث يعاني العقاب نفسه، فإن هذا يشير إلى أنه قد اقترف جرماً كبيراً لا يدركه هو نفسه. وليس الشيخ ضحية بريئة تماماً، بصرف النظر عن شدة معاناته. وبعبارة أخرى، فليست خيانة زوجه له دون مرور. وكما أن وضع الشيخ الثالث يقارب وضع شهرار، فلا مفر من أن تترك تلميح شهرزاد الذكي لشهرار كي يدرك مدى مسؤوليته عن خيانة زوجه.

وتستمر أوجه التشبه بين الشيخ والملك بما يشير لإحداثيات أخرى ذات وقع على نفس شهرار. فالشيخ المسوخ كلباً يجرى إلى دكان قصاب حيث يأخذ في التهام العظم دون تمييز. وفي دكان القصاب تشبه ملابغ للحال التي آلت إليهما ملكة شهرار خلال السنوات الثلاث السابقة، لأن التهام الكلب للمظم دون تمييز كناية عن «التهام» الملك فتيات مملكته. ويجد أن ابنة القصاب، وليس القصاب نفسه، هي التي تفك سحر الضحية في الدكان، لكنها تمضي إلى أبعد مما فعلته ابنة راعي الغنم حيث تعلم الشيخ كيف يعاقب زوجه لا يقتلها ولكن بأن يترك بها مسخاً كذلك الذي أوقعت به. فلأن الزوجة كانت متلهفة على أن تحمل فوقها ثقلًا لا يجوز لها (أي تقتل رجل غير زوجها)، يحولها زوجها إلى حيوان من حيوانات الجر يحمل فوق ظهره كل من يريد الركوب دون أن تجني متعة من ذلك. إن مبدأ الانتقام مقبول لكنه لا بد أن يتناسب مع الجريمة. والشيخ الثالث سليم النفس. لذا، يجد الشكل المناسب للعقاب في الحال، لكنه لا يستطيع أن يوقعه إلا بمساعدة ابنة القصاب. وهذا يعني أن ابنة الوزير سوف تأخذ بيد

عشر سنوات، لكن شقيقهما يغفر لهما جريمتهما. وهذا التاجر الطيب خبير بشؤون الحياة كما تشهد بذلك مساعداته المتكررة لشقيقه، وهو إضافة إلى ذلك قادر على إظهار العطف وإقامة علاقة حب قوية مع امرأة. وهو لا يستبعد زوجه من حياته، بل يوليها المكانة الأولى إلى حد إهمال أخويه حتى تثور غيرتهما بشكل قاتل. والمكافأة التي يلقاها هذا الشيخ الثاني لقاء حبه لزوجه وحدها عليها هي تجلته. فهي إذ تكشف عن قوتها الكبيرة التي كانت خافية تستخدمها لإنقاذه من الموت المحقق ونقله سريعاً بأمان إلى بيته. كذلك يذكرنا الأخوان الشريان ويذكران شهرار معنا بأن الشر المستطير لا يأتي من النساء وحدهن.

وهنا رسالة أخرى أيضاً. فالأخ الطيب كان يريد أن يغفر لشقيقه الشريرين برغم فداحة جريمتهما، بينما كانت الجنية تريد عقابهما بالموت الذي يستحقانه فعلاً وفق معايير العدالة الصارمة، برغم أنهما شقيقاً زوجها. والاتان بهذا يضللان الطريق في اتجاهين متناقضين. أما العقاب الأكثر عدالة فهو الذي يحقق فعلاً بالأخوين الشريرين. فيما أنهما تعبرفا نحو أغيتهما كالكلاب مجازاً، حل بهما المسخ الفعلي فتحولا إلى كلبين لمدة عشر سنوات. وهذا عقاب أرحم من الموت لكنه يكافئ جريمتهما.

وقصة الشيخ الثالث تلمس قلب الجنون الذي يعاني منه شهرار، وهي تجبره على أن يعيش مرة أخرى في التجربة المؤلمة التي ولدت هذا المرض. فالشيخ الثالث لا يكشف زوجه في السرير مع عبد أسود فحسب، بل يرى أنها تستمتع بهذا الأمر. ولكن، قبل أن يستجمع فكره ليتصرف، تحوله زوجه إلى كلب.

ومسخ الزوجة للشيخ كلباً ينجز في الواقع ما فعلته زوجها شهرار وشاء زمان بهما نفسياً - أي تحويلهما إلى ما يعد في الإسلام أحقر المخلوقات. وهنا تجد أن أسلوب تحويل الجناز إلى واقع قد استخدم مرة أخرى لتحقيق نتائج

ثلاث سنوات، ولا تظهر إلا عند النهاية السعيدة التي يختم بها بعض مخطوطات هذا العمل.

ولا أرغب في التعرض لأوجه النقد هذه، إلا أنني أشير إلى أنها ربما تكون أخطأت الهدف، لأن المشكلة كما أراها، تتعلق بمعايير الحكم على القصة وليس بالقصة نفسها. إن الروابط بين قصة شهزاد وشهريار والقصص التي تليها ليست روابط قصصية وسطحية، بل روابط مضمونية ونفسية، فالضامين التي تظهر فيها تعود لتظهر في سائر (الليالي) بأشكال لم يتم البحث فيها بعد بالتفصيل. وعلى سبيل المثال، نجد في المجموعة التالية من الحكايات أنه برغم علم وجود روابط مضمونية وليقة لمعظم حكاياتها مع قصة شهريار وشهزاد، كذلك التي وجدناها في الحكايات التي تناولناها فيما سبق، فإن القصة الأخيرة منها تميدنا إلى عالم شهريار وشهر زاد مرة أخرى إذ نواجه مرة ثانية الشالوث المعهود من الملكة الخائنة والعبد الأسود العاشق والملك الذي تلحق به تصرفات الملكة أبلغ الضرر، ونجد أيضاً ملكة تتهددها الأخطار وإن بشكل مختلف كثيراً عما كان يتهدد ملكة شهريار. ويطل هذه الحكاية ملك يأتي من خارج المملكة المسحوقة ويقتل العبد ويخدع الملكة الشريرة حتى تفك سحر زوجها وسحر الشعب ثم يعيد الأمن والهدوء للملكة. وباختصار، تقدم هذه الحكاية درساً آخر لشهريار يكمل دروس الحكايات السابقة، ويبدو مقصوداً لتذكير القراء بالسياق المحدد الذي ترد فيه هذه الحكايات.

وسوف أخصص دراسة أخرى للبحث في هذه المسائل، والهدف الوحيد من إثارتها هنا هو الإشارة إلى أن الحقائق النفسية في حكايات (ألف ليلة وليلة) تمثل الجانب الجوهري في جاذبية هذه الحكايات وفي الوحدة القصصية التي تنظمها.

شهريار إلى ممارسة العذالة التي كان مشهوراً بها في السابق.

والحكاية الثالثة أقصر بكثير من الحكايتين الأخريين، إذ لا تستغرق في الطول إلا جزءاً بسيطاً منهما، ولكن الجني يعجب بها ويقبلها مسارية لهما في القيمة. وهو محق في هذا لأن تلك الحكاية كنز لمين، حيث تلخص أفكار الحكايتين الأخريين وتحلل مرض شهريار وتلمح إلى نجاح العلاج. ومع نهاية هذه المجموعة من القصص يتحقق العلاج. فما إن يعود شهريار إلى شخصيته العادية بفضل حكايات شهزاد إلا يطلق، كما فعل الجني، كل فتيات مملكته اللواتي كان يحتجزهن ويهددهن بالموت.

إطار (ألف ليلة وليلة)

في تقديري أن التفسير الذي طرحته في هذا البحث لحكاية شهزاد وشهريار يتضمن بعض الاعتبارات المهمة حول أداء هذه الحكاية لوظيفتها من حيث هي «قصة إطارية» في (ألف ليلة وليلة). لقد وصف بعض النقاد هذه الحكاية بأنها نموذج رديء للحكاية الإطارية؛ إذ لا تحتوي إلا رابواً واحداً فقط، كما أنها رتيبة تنقصها الروابط بين الراوي والحكاية، كذلك التي نجدها عند تشوسر وبوكاشيو. ودون توسيع لنطاق البحث، نستطيع القول إن بعض الحكايات الإطارية الجيدة التي تتضمن الخصائص المفترقة في حكاية شهزاد وشهريار، نجدها في (ألف ليلة وليلة) نفسها. ففي حكاية «حلاق بغداد» مثلاً، أو حتى في المجموعة التي نظرنا فيها آنفاً، هناك تفاعل متعدد الجوانب بين الرواة والقصص التي يحكونها. وبمجرد أن تبدأ شهزاد في حكايتها، فإن شخصيات الحكاية الإطارية تختفي عن الأنظار حوالى

التحليل النفسى

و ألف ليلة وليلة

دراسة تمهيدية

رج أحمد روج*

التحليل النفسى علم حديث لحقائق قديمة :

نعم فالتحليل النفسى علم حديث، بل هو أحدث علوم الإنسان . فقد ولد على يدى مؤسسه «سيجموند فرويد» فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى ، فدرّة ما كتبه فرويد (تفسير الأحلام) قد ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٠٠ م . ولكن هذا العلم الحديث يتصدى لفهم أقدم «الحقائق» ؛ قلب الإنسان، وتفسيرها ودراستها، أعماق نفسه، غيابات عقله .. إلخ. موضوع الدراسة إذن قديم. أما مناهجه وأدواته، طرائقه وحرفياته، مجالات تطبيقه، ووسائل صلاته بتلك الكوكبة من علوم الإنسان، فهى حديثة كل الحداثة. موضوع التحليل النفسى إذن هو «الإنسان» ، ولكن دراسة الإنسان ليست حكرا عليه وحده، فما أكثر تلك العلوم «الإنسانية» التى تتصدى لدراسة الإنسان، فما هى الفلسفة الحديثة تكاد تجعله موضوعها المفضل ، بل إن المذاهب فلسفية حديثة

* أشاء الدراسات النفسية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

كالوجودية والفينومولوجيا تدع أشد الإبداع فى طرح قضاياها ومشاكله، كذلك هناك التحليل النفسى الوجودى - عند سارتر مثلا - والتحليل النفسى الفينومولوجى. ولا تقتصر إسهامات الفلسفة الحديثة على هذين التيارين، بل تشمل أيضا فلسفة العلوم والمنطق ونظرية المعرفة وعلوم المناهج - مناهج البحث - بل إن فيلسوفا محترفا مثل ميرلوبونتى قد ألقى من الأضواء على موضوع الإدراك ماجاوز به - فى رأى كاتب هذه السطور على الأقل - إسهامات علماء النفس المحترفين فى هذا المجال . ثم هناك بالإضافة إلى الفلسفة - أم العلوم، كسائن ولعلها لا تزال - علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا، والتاريخ والاقتصاد. ولا يجب أن ننسى إسهامات الفكر الماركسى، مهما كانت أزمته، بل قل محنة تطبيقاته فى شطر من بلدان العالم، وهى محنة حمل فيها هذا الفكر وزر فساد النظم واستبداد مؤسسات الحكم وتخلقه.

عالم الإنسان عندما «يتحدث» فيفضي «بالحقيقة» في غلالة كثيفة من التخفي والتسويه. هذه الغلالة هي الإعلان مخفيا، والإخفاء معلنا. كم قاسى فرويد وكم عانى، وكم أخطأ وكم أصاب، وعارضه من عارض ووافقه من وافق، والتف حوله الكثيرون، وانفصل عنه الكثيرون أيضا، ولكن ميلاد العلم، أو قل ميلاد رافد من أعطر روافد العلم - علم الإنسان - كان قد بدأ في التدفق نهرا موصول المطاء، دائم الفيضان. والحق أن إنجازات فرويد في فهم الإنسان كانت هائلة. وليس أدل على ذلك من أن «عمدة» كتبه (تفسير الأحلام) قد قدم للبشرية كشفا، فلم يعد الحلم أضغاثا تستعصى على الفهم، ولم يعد رجما بالغيب وكشفا لمغاليق المستقبل، بل أصبح «لغة» يكشف لنا بها العالم عن «رغبته». ولعل ما فعله فرويد كان شبيها بما فعله (شامليون) بحجر رشيد؛ كشف فرويد عن لغة الحلم - لغة اللاشعور - وكشف لنا شامليون عن لغة المصريين القدماء .

إذن، علوم الإنسان بما هو كذلك، أعنى بما هو إنسان، أى بما هو ذلك الذى يأس إلى الآخرين، ويأس الآخرون إليه، هذه العلوم وإن كانت قد اتخذت لنفسها في بداية نشأتها من النموذج البيولوجى قدوة، إلا أنها قد شرعت تكافح من أجل استقلالها، وهامى قد شرعت - منذ منتصف هذا القرن - في تحقيق إنجازات لافتة في هذا المضمار، ها هى الفلسفات الهيكلية والوجودية والفنومولوجية، وهامى البنوية في مجال علوم اللغة وفي مجال الأثنولوجيا - وبخاصة أثنولوجيا كلود - ليغى شتراوس الفرنسية - ها هى هذه الروافد جميعها تكاد تلتقى وتتآلف عند مؤسس المدرسة الفرنسية في التحليل النفسى جاك لاكان Jacques Lacan، مع إسهامات فرويد الأصيل، لتكون جميعها ملقى لتيار إنسانى جديد يسعى إلى فهم الإنسان؛ لامن حيث هو تكوين بيولوجى تحكمه الغريزة - فهو كذلك من حيث

ثم، والحق يقال، ماذا عن الفنون والآداب، بل عن الخرافة والأسطورة في مختلف صورها، أليست جميعها مقالا في الإنسان - بلغة العصر - إن فاته دقة العلم، فقد انطوى في حدس أخاذ على معنى ودلالة أفصح على نحو رمزى - تنباين درجات إلهامه وغموضه - عن فهم لأحوال الإنسان وفطنة «بحقيقته»؛ نعم «بحقيقته» وإن أعلنتها بلغة «اللاشعور».

إذن، مقال الإنسان قديم قدم وجوده ذاته، كما هو حديث حداثة تلك المنظومة من علوم الإنسان والمجتمع، وتلك المناهج والأدوات التى اصطنمتها وطورتها تلك العلوم فأثارت لنا قراءة فاهمة لنصوص هذا المقال. وإذا جاز لنا أن ننظر - فيما يرى أيضا كاتب هذه السطور - إلى القرن التاسع عشر بوصفه القرن الذى تحتل فيه علوم «الحياة» مكان الصدارة، فلعله يجوز لنا أن ننظر إلى القرن العشرين بوصفه القرن الذى تناضل فيه علوم الإنسان لتحقيق وجودها وتقيم لنفسها استقلالها الذاتى؛ ذلك الاستقلال الذى لا يتحقق إلا بقدر ما يتحقق لها من نجاح فى اصطناع مناهجها، فى الملاحظة والتسجيل والتصنيف والتفسير والتحقيق. علوم الحياة ترصد مظاهر الحياة من نمو وتكاثر وتغذية، وعلوم الإنسان ترصد مظاهر الوجود الإنسانى بما هو كذلك، أعنى بما هو أنس وموانسة، بما هو الوجود معاً، الوجود فى حضرة الآخرين. وهنا، كان فرويد «علامة» على هذا الميلاد الحق، ميلاد رافد من روافد علوم الإنسان؛ فها هو ذلك «الطبيب» النمساوى يبدأ «شكلا» جديداً غير مسبوق من النشاط العلمى «المنضبط»؛ لم يعد طبيبا يفحص جسم المريض ويشرح داءه ويكتب له دواء يعرفه هو ويختاره هو، ليتناوله مريضه. لقد استبقى فرويد من الطبيب - إذا جاز التعبير - لا علمه الطبى، وإنما منهج الباحث العالم، ومد آفاق هذا المنهج إلى عالم جديد، عالم الإنسان عندما يأس إلى الغير فيفضى له بمكنون نفسه. لقد شرع فرويد، إذن، فى ارتداد آفاق عالم جديد؛

لذلك كان عزوف غالبية معاهد التحليل النفسي عن هذا الفكر. ولا عجب في ذلك، فمحمقه وشموله بالإضافة إلى الصعوبة البالغة التي اتسمت بها كتاباته «لاكان» نفسه، حالت بين الغالبية الساحقة من المشتغلين بالتحليل النفسي وهذا التيار الواحد الذي يفتح - دون غيره - الأبواب أمام إمكان بناء ضرب من الأنثروبولوجيا الفلسفية الإنسانية الشاملة. ومع ذلك، فسنحاول في دراساتنا - هذه الدراسة وما يعقبها من دراسات - أن نستلهم بعض هذه الإنجازات في فهم «الظاهرة الإنسانية» متجسدة في هذا العمل الخالد (ألف ليلة وليلة)، فخلود هذا العمل ونقاؤه على مر العصور يجعل منه مرآة لقلب الإنسان، أو قل لعقل الإنسان. ففي هذا العمل، (ألف ليلة وليلة)، يحدثنا الإنسان - بلغة لاشعوره - عن هذه الدراما العميقة؛ دراما الوجود الإنساني، بكل ما ينطوي عليه هذا الوجود من معان وصراعات ودلالات. لقد كان لـ «لاكان» فضل الريادة عندما بين لنا أن اللاشعور «بنية لغوية». ولنتحول الآن عن طرح مزيد من القضايا والتجريدات النظرية، ولنشرع في تأمل النص ذاته، (ألف ليلة وليلة)، لنسلط عليه أضواء هذا الفهم.

١ - البدايات الأولى

بداية البداية :

قبل أن نلتقى بـ (الليالي) وبأبطالها، وقبل أن نواصل الانصات إلى شهرزاد ونقع في شبك سحرها الأخاذ، تقع أحداث تمهد للأمر وتمهد له العدة. أول هذه الأحداث هي «حكاية الملك شهریار وأخيه الملك شاه زمان». وتبدأ الحكاية بالإشطرة إلى الماضي، «ما مضى من الزمان وسالف العصر والأوان». تبدأ الحكاية بالرجوع إلى تاريخ مضى، إلى خبرات وتجارب سابقة، إلى أحداث وإن كانت قد مضت فقد استبقتهما الذاكرة، ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة معاً. وبالذاكرة، وباللغة، يتميز الإنسان

هو وجود بيولوجي حي - ولكن من حيث هو أنس ومؤنسة، من حيث هو - في نهاية المطاف - وجود واع في حضرة الآخرين، من حيث هو تاريخ وثقافة يتجسدان معاً في قمة وجوه وماهيم ما هو إنساني، أعني اللغة. وهكذا صار الانشغال باللغة الطابع المميز للإنسانيات في قرننا هذا، ابتداء من محاضرات فريدناند دي سوسير (١٩١٦) حتى يومنا هذا. على أن ما يعنينا هو إفادة المدرسة «اللاكانية» نسبة إلى چاك لاكان - في التحليل النفسي من اللغويات البنوية، وإفادتها من تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة والكلام، فاللغة نظام عقلي إنساني له مفرداته ونحوه، بلاغته وصرفه وبنيته، أما الكلام فهو تطويع الفرد لهذا النظام واستخدامه إياه في خطابه. وغنى عن البيان أن ليس أقدر من التحليل النفسي والمشتغلين به من الكشف عن دور المواسم الذاتية في الشخصية في تطويع اللغة - تحريفها وتشويهها، كما في الهفوات وزلات اللسان والقلم - لمقاصد الفرد. وغنى عن البيان أيضاً أن الكلام لا يكون إلا مع آخر، وفي حضور آخر، فعلياً كان هذا الآخر أو متخيلاً. بل إن الآخر، وإن كان حاضراً حضوراً فعلياً، يظل متاراً يخفى خلفه غيره، حتى إنه يقوم مقامه ويرمز له وإن أخفاه.

هكذا تتضافر علوم الإنسان ودراساته ابتداء من مطلع القرن، وتتشابك أشد التشابك، ويبلغ هذا التشابك ذروته عند چاك لاكان. فهو وإن كان طبيباً نفسياً محترفاً - فقد حصل عام ١٩٣٢م على درجة دكتوراه الدولة في الطب النفسي - لكنه وقد صار محللاً نفسياً امتدت آفاق فكره لتستلهم الفلسفة الهيكلية، وأنثروبولوجيا ليفي شتراوس، هذا بالإضافة إلى البنوية اللغوية، لتتحم هذه الروافد جميعها مع خبرته الإكلينيكية الحرفية - خبرة العلاج بالتحليل النفسي - فزاد استطاع بفضل موهبة فذة أن يقدم على قراءة فريد وعلى فهمه وتفسيره على نحو لم يسبقه إليه غيره، بل على نحو يجاوز به جمود الحرفة التقليدية وطقوس العمل اليومي الروتيني،

والطاعة - فالكبير يدلل الأب والقائم مقامه - ويخرج للسفر بعد أن يقيم وزيره حاكماً على بلاده، مرة أخرى السلطة الذكرية المطلقة. وتمضى الحكاية فتقول :

«فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره ترى ما هذه الحاجة وإلام ترمز؟».... فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارتكت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أئني مدة، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلتهما في الفراش».

هذا هو الموقف المحوري - أو «العقدة» إذا جاز التعبير - الذي يدور حوله غالبية «حكايات» (ألف ليلة وليلة)، بل الحكايات بعامه في كل زمان ومكان ما بقي للإنسان في هذا العالم وجود سلطة ذكرية أبوية - فقد نشأت مع اكتشاف الأبوة - بنزعها نقيض لها، يتجسد في تمرد المرأة، أو قل - بلغة الذكر ومن خلال وجهة نظره هو - عيانتها أو قل إرادتها. ولتجاوز أن نزيد الأمر وضوحاً. إن تحقيق هذا الأمر لا يكون إلا بقدر فهمنا للإنسان - مرة أخرى - بما هو كذلك، أعني بما هو إنسان ... أنس ومؤانسة، وجود بالقوة لا يتحقق بالفعل إلا في حضرة الآخر، التقاء به ونسأ إليه وصراعاً معه أيضاً. هذا هو جنل العبد والسيد الشهير، الذي أوضح لنا هيجل معامله في أروع أعماله وأخدها (فنونولوجيا الروح)، وقد طرحه في علاقة الرجل بالرجل، ومدّ لنا ماركس آفاقه في علاقة العامل بصاحب رأس المال. ويفتح لنا التحليل النفسي، وبخاصة إسهامات جاك لاكان، آفاقاً جديدة له، تصوغ من خلالها جنل الرجل والمرأة. ترى ما هذا «الجنل» ؟ هو جنل بحق يلتقي فيه «الطبيعة» بالشرعية، يلتقي فيه الحيواني - أو قل «الجسدي» - بالإنساني، يلتقي فيه اشتهاؤ الأئني للذكر

عما دونه من الحيوان، فالغالب حاضِر والماضى مائل. ودون اللاذكرة ما كان الإنسان قادراً على استبقاء ماضيه ودون اللغة ما كان قادراً على تكوين جماعة. فما تقوم الجماعة إلا بتواصل أفرادها، ولا تواصل دون لغة. تبدأ الحكاية، بل الحياة كلها والنشاط الإنساني العاقل كله، باستعادة الماضى، وبمثوله في الحاضر، وتبادل - باللغة - تراثاً، ذكريات، شرائع وقانوناً ثقافياً. «حكاية الأخوين» لا تبدأ بذكرهما مباشرة، وإنما تمتد إلى ماضيهما وأصل وجودهما، إلى الأب «الملك»، والملك هنا رمز يجسد جوهر الإنسان بما هو كذلك، يجسد السلطة ويجسد أيضاً تواسها وظلها، بل لعله جوهرها وأصل وجودها. يجسد السلطة بما هي حكم وشرعة، بما هي قانون ثقافي هو جوهر عالم الإنسان، على عكس القانون «الطبيعي» بما هو جوهر عالم الحيوان. الملك، والد الملكين، يحكم بما هو صاحب الشرعة وحاملها والتحدث باسمها، ولا تزال محاكم إنجلترا حتى اليوم تصدر أحكامها باسم الملك. وملكتنا هذا كان ملكاً من من ملوك «ساسان» بجزائر الهند والصين، هو ملك لمملكة متخيلة، له سلطة هي سلطة الأب، فالأب هو الملك في مملكته الصغيرة. وسلطة الملك تشمل البشر والأشياء، الأرض والثروة والمقتنيات والتفاس. وهكذا تبدأ الحكايات، كل الحكايات، بالماضى، ماضى الجماعة الفعلي أى التاريخ الماضى، وماضى الفرد لنفسه، أى التاريخ النفسى الداخلى. ويتخلق هذا الماضى دوماً ويتشكل من خلال قانون الأب وشرعته، وتتحد السلطة من الأب إلى الأبناء - الذكور - مادام العصر عصر السلطة الأبوية والذكورية. لذلك، لم يكن حيناً أن يكون الكبير - شهربار - أفرس من الصغير - شاه زمان -، ولذلك أيضاً نوهت الحكاية بعزل كل منهما في رعيته مدة عشرين سنة (خمس قرن). ويظل الملكان على هذه الحال حتى يشتاق كبيرهما إلى صغيرهما فيرسل رزير - في طلبه، ويلبى الصغير «أمر» الكبير بالسمع

والمرأة. فإذا كانت الحقيقة البيولوجية أن الرجل والمرأة يرغبان كل منهما في الآخر على قدم المساواة، فإن هذه الحقيقة البيولوجية لم تعد توفر «شكلا» مقتنا وثابتا لهذا اللقاء - كما هو الشأن مثلا في عالم الحشرات، النمل والنحل على سبيل المثال - شكل هذا اللقاء أو قل أشكال هذا اللقاء ينظمها قانون ثقافي تاريخي. وإذا كان الشكل المعاصر لهذا القانون هو الشكل الذكري الأبوي، فقد عرف الماضي السحيق قانونا آخر هو قانون الأم، أى سلطة المرأة الأم. وتحفظ لنا الوثنيات والأساطير - وعصر الكاهنات العرافات - آثارا دالة على قانون آخر، وشرعة مغايرة كانت السلطة فيها سلطة المرأة الأم - هذا عصر النسب للأم. وما قولنا في العربة «صلة رحم» تعبيرا عن قرابة الدم إلا أثر باقي يؤكد ذلك ويقيم البرهان عليه؛ فالرحم للمرأة دون الرجل. ومانسب المروء رجلا كان أو امرأة، إلى الأم دون الأب في أعمال السحر وطقوس الخرافة إلا دليل باق لهذا القانون القديم وهذه الشرعة «البائدة». لكن هذه الشرعة وإن بادت وإنثرت في واقع الحياة اليومية في صورها المشروعة، بقيت في لاشعور الفرد ولاشعور الجماعة، في الأسطورة والحكاية الشعبية، وفي صور حية نراها في كل بقاع العالم تمردا وخرقا للقانون وخروجا عليه.

جدل العبد والسيد، إذن، ليس قاصرا على عالم الرجال، بل لمل أنطى ساحاته عالم «الجس»؛ عالم الحياة كلها. فما الحياة إلا رجل وامرأة. عصرنا إذن، وحياتنا اليومية، وشرائطنا - على امتداد الأرض كلها أو جلها - تعقد لواء السيادة للرجال؛ فالرجل هو السيد والمرأة هي العبد، أو قل هي الأمة أو الجارية، وهل ننسى أن (ألف ليلة وليلة) تستخدم لفظ «الجارية» إشارة إلى المرأة بإطلاق. علاقة الرجل والمرأة، إذن، علاقة جدلية بعدها الطبيعي الاشتاء المتبادل، وهو بعد الالتقاء دون تمايز - إذا جاز هذا التعبير - وبعدها الآخر البشرى التاريخي التشريعي، الواعي، هو بعد الصراع، صراع

واشتاء الذكر للأنتى بنقيض آخر هو البعد الإنسانى، بعد الإرادة الحرة التى لم تعد تمثل طبيعة ثابتة، كما هو الشأن في عالم الحيوان، بل لابد لها من «شرعة» أى قاعدة أو قانون يكون بمثابة الحاكم والموجه لهذا الاشتاء - الجسد - المتبادل، هذا «الموجه» أو القانون أو - بمباراة لاكان - هذه «الشرعة» (LOI) هي البديل البشرى للقانون الطبيعى، قانون الغريزية الفطرية والتكوينات البيولوجية والإفرازات الهرمونية، هذا القانون أو هذه «الشرعة» تكون تاريخي. وإذا كان «القانون» الشفافي، الحاكم منذ بداية التاريخ المكتوب - فسي الغالب - هو القانون الذكري، ذلك القانون «التاريخي» الذى يفرضه المجتمع الذكري وتمارسه السلطة الأبوية وإن زعمت أنه قانون الطبيعة، هو القانون الذى يسيطر به الرجل على المرأة؛ هو سيدها وهي «الأمة» أو «الجارية». ولعل تطوّر أدوات الإنتاج وميلاد الملكية الخاصة والانتقال من اقتصاد الكفاف إلى اقتصاد التبادل بفضل ظهور الفائض ... لعل هذه الأمور جميعها مجمعة، هي التى مهدت لميلاد شكل إنسانى نوعي من صراع البقاء الذى يخضع له عالم الحيوان، أعنى جدل العبد والسيد الشهير الذى كشف لنا عنه هيكل، وهو الجدل الذى يكشف عن ماهية الوعي الذاتى Self-consciousness الخاص بالإنسان وحده دون بقية الكائنات الحية. هذا الوعي الذاتى لا يتحقق إلا في وجود الآخر فلا يتحقق للإنسان هذا الوعي بذاته إلا في حضور آخر يتزعم منه الاعتراف له بحق الحياة، حق السيادة، وذلك في صراع حتى الموت (وهل ننسى قابيل وهابيل؟). وإذا كان هيكل قد عرفنا بجدل العبد والسيد فقد عرفنا به في علاقة الرجل بالرجل، وإذا كان ماركس قد مدّ آفاه إلى مجال الإنتاج وعالم الملأك والأجراء، فقد أتاح لنا التحليل النفسى، والإسهامات «اللاكانية»، أن تبين هذا الجدل - على مستوى الفرد والتاريخ الفردى وعلى مستوى تاريخ النوع البشرى كله - في علاقة الرجل

يدور حول محورين؛ أولهما المحور الطبيعي، ورغبة الذكر في الأنثى ورغبة الأنثى في الذكر، أما ثانيهما فهو المحور التاريخي التشريعي، وهو محور الصراع، صراع الإرادات الذي يمسك قانوننا ثقافيا عتيقا دارسا - قانون المرأة وحق الأم - وقانوننا ثقافيا سائلا هو قانون «الأب»؛ سيطرة الرجل وتمرد المرأة، وعقاب الرجل للمرأة. كل ذلك يدور على مستوى متخيل تجدد فيه هذه الصراعات متفصلا وتجدد فيه أداة للسيطرة والتحكم وإعادة البناء. ولنوضح ذلك مستشهدين بالواقعة الثانية.

لقد وجد الأخ الأصغر زوجة - أمته وجاريته - بين ذراعي عبد أسود - وتأكيد السواد تعبير رمزي عن العبودية ووضاعة المكانة - عبد يباع ويشترى - وفي فراشه، وتجدد هذا الأخ يواجه هذا الموقف مواجهة انتقامية عقابية تأريخية.

ومع ذلك، بلغت النظر بقاء الواقعة الثانية، زوج الأخ الأكبر - بليل الأب كما قلنا - لا تكرر محاسب ما فعلته زوج الأخ الأصغر، بل تتجاوز وتزيد عليه، لا «تغدر» في الخفاء، بل خارج القصر وحجراته المغلقة، في ساحة وبساتينه وبين عشرين جارية وعشرين عبدا... ثم هي تصبح قائلة: «باسمودة» فيلبى النداء عبد أسود يمانقها وتعانقه وكذلك يفعل باقي العبيد والجواري. ويقول لنا النص: «ولم يزلوا في عبث وفجور حتى ولى النهار».

يرغم العقاب في الواقعة الأولى، تجدد التمرد في الواقعة الثانية صارخا، متمثلا في جنس جماعي علني وفي وضوح النهار... أي تمرد وفورة وتجدد، أي قلب شامل كامل للأوضاع. فكما يتخذ له الملك في العصر الوسيط جواري ومخطيات، وكما ينفخ في الشهوات والمجون دون رادع، تجدد «إسراة أخيه» تسلك مسلك الرجال، بل إنها تتجاوز في «استمرارية» علنية جماعية فيها من التمرد والتحدى والتشفي ما فيها. والجدير بالذكر أن نص الحكاية يكرر لنا هذا المشهد العلني

الإرادات. فلا يملك البعد الطبيعي قاعدة أو شروطا لهذا الانتقام. في عصر «الأمومة» - عصر الماترياركية - كان القانون قانون المرأة، وفي عصرنا هذا - عصر الباترياركية - الأبوة - القانون هو قانون الأب.

ونعود إلى النص: يفرض الملك - شاه زمان - قانونه، فيكون السيد وتكون الزوجة - التي لا يشار إليها باسم، ولا بمكانة، فلا يذكر لها الملكة مثلا - هي كيان غفل تخضع لإرادة الملك، وعندما «يتركها» مطبعا في ذلك أمر أخيه الأكبر - بليل الأب - تتحلل المرأة الأمة أو الجارية من سلطته، لتفرض سلطتها هي، أعني لإرادتها، تتحول إلى «سيدة» وتتخذ لنفسها «عبدا»، وهكذا تجدها وقد تبادلت المواقع مع «السيدة» مواقع السلطة. كانت في حضور «الملك» عبدا وكان الملك سيذا، وعند غيابها؛ أثناء سفره وفي الليل، يهمل الليل هو عالم الحلم، عالم الرغبات المخفية وقد أفلتت من قبضة النهار، قبضة الواقع وقبضة السلطة. العبد الأسود وقد احتل فراش الزوجية هو الوجه الآخر لصورة الرجل، كانت المرأة أمة للسيد ثم صار السيد عبدا وصارت المرأة سيذا للعبد. ألبيس هذا هو الجدل الهيجلي الشهير، صار السيد عبدا للعبد، وصار العبد سيذا للسيد.

فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليومية يفرضان على المرأة - الجارية الأمة - أن تصير عبدا ويتيحان للرجل أن يصير سيذا، فإن عالم الليل، عالم الحلم والحكاية، يقلب الوضع ويفسح لحلم المرأة مكانا... لكن عين السيد لا تغفل ويكون الانتقام... قهر الرجل للمرأة وتمرد المرأة على الرجل وانتقام الرجل من المرأة، هذه هي أولى بدايات (ألف ليلة وليلة).

٢ - وننتقل إلى الواقعة الثانية:

كشفت لنا الواقعة الأولى، واقعة الأخ الأصغر - شاه زمان - جدلا ثريا في علاقة الرجل بالمرأة، جدلا

٣ - الواقعة الثالثة

« وكيد النساء غلب كيد الرجال » .

يوصل الملكان - الأصفر والأكبر ، أو قل السلطة الذكورية - تراجعهما وانسحابهما، وهذا الهروب الانسحابي فيما نرى هو الاستجابة المباشرة للصدمة، صدمة فقدان السلطة .. ويكون السفر أليماً وليالي حتى يصل إلى شجرة في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر الملح ، فيشربان من تلك العين ويجلسان طلباً للراحة .. وتبدأ وقائع المشهد الثالث ... « إذ هما بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد ذلك المرج »، وينجلي هذا العمود الأسود عن «جنى طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، وبداخل الصندوق علبة وبداخل العلبة صبية ..» . الجنى هنا رمز للقدرة الخارقة ؛ قدرة الرغبة عندما يحققها وقدرة العقاب عندما يبطش، هو إسقاط للجانب السحري من الرغبة الخفية، وهو قد استطاع أن يخطف الصبية - الغراء البهية كأنها الشمس - بل أن يخطفها في ليلة عرسها ، والمعنى الرمزي هنا لعناصر الموقف جميعها كما يلي :

١- تضخيم القدرة أو السلطة الذكورية على نحو سحري خرافي أسطوري ، الجنى هو الرجل وقد صار لخياله قدرة لا حدود لها دفعا لمشاعر عجز ودونية لا حدود لها أمام كيد المرأة .

٢- أما كون هذا الخطف يتم ليلة عرسها فالدلالة الجنسية واضحة وضوحاً تاماً ، لقد تحول الرجل من «زوج» بشري يتخذ من المرأة له زوجاً في علاقة تكافؤ وتراض إلى قوة سحرية لجبروتها تحقيقاً للقهر الجنسي .

٣ - إمعاناً في السيطرة، فإن الجنى (السلطة الذكورية السحرية) يتخذ سلسلة من الإجراءات كما يلي :

الجماعي مرتين: المرة الأولى على مرأى ومشهد من الأخ الأصغر وحده، والمرة الثانية على مرأى ومشهد من الأخ والزوج أياً، ويقول النص: « واستمروا كذلك إلى العصر... » . وهكذا يتصاعد على نحو صارخ - ومجاف للواقع والمنطق - تصوير الجنون الشبقي والانفلات الجنسي للمرأة ... إنها صورة يجمع فيها الخيال؛ بل إن الخيال هنا يتجاوز حدود للتخيل *imaginair* إلى حدود الفانتازيا *Phantasmatiques*، هذا الجموح الذي يتردى فيه الخيال لا أقول الطفلي بل البدائي الذي لا يعرف التزاماً بمنطق ولا خضوعاً لواقع .. هذا الانغماس في شبق يستغرق النهار كله، إنما هو انبعاث لأعمق ما في اللاشعور من تخييلات تتعلق بقدرات المرأة المطلقة التي لا تعرف قيوداً ولا تعرف حدوداً.

نحن هنا أمام إلهة جنس، ربة خصوبة لا حدود لشبقها. لذلك نستطيع أن نفهم استجابة شهرار الغريبة، فهر لا يسلك مسلك أخيه، لا يؤوب ولا يعاقب ولا يثأر أو ينتقم، إنه يستسلم ويمتثل السلطة والملك ويمثل العجز الشامل والقهر الكامل، ويجده يقول في النص لأخيه :

« قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا ولوس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثل ما جرى لنا أو لا فيكون مما لنا خبير من حياتنا » .

هكذا نجد في هذه الواقعة الثانية اكتمال التمرد، وتحقيق الانقلاب الكامل في مقاليد السلطة. إننا أمام ضرب من ضروب التنازل الرمزي - بل الفعلي - عن العرش، مما يكشف عن وحدة السلطة وتراطع عناصرها؛ سلطة الملك سلطة شاملة تحيط بالأفراد والممتلكات وتحتل فيها المرأة - والسلطة عليها - مكاناً مركزياً . والحق أن المرأة هي مركز الوجود، هي الحياة؛ والسيطرة عليها هي السبيل إلى السيطرة على الحياة.

ما بين المشهد الأول والمشهد الثاني يتفاقم الموقف ؛ موقف المرأة من الرجل والرجل من المرأة، ويكون تبادل مواقع السيادة والعبودية. ولنتنقل إلى المشهد الثالث.

١- يضع المروس المخطوفة فى علية [زنازاة].

٢- يضع العلية فى صندوق [الزنازاة داخل سجن].

٣- يضع على الصندوق سبعة أقفال [إجراءات حبس مشددة].

٤- لم أخيرا نراه يحفظ الصندوق فى «قاع البحر العجاج المتلاطم الأمواج» .

وهكذا نجد الفتنازيا سلاحا سحرها يلجأ إليه اللاشعور لحماية للسلطة الذكورية (سلطة السيد على العبد أو قل الجارية الأمة) .

وبرغم كل ما فعله الجنى ، فإننا نجد فى أعماقه طفلا وإن تخفى فى إهاب جنى ، فهو ما إن يخرج بها ويحررها حتى يعلن لها كما فى النص عن حقيقة رغبته: «أريد أن أنام قليلا .. ثم إن الجنى وضع رأسه على ركبته ونام» . وبرغم ما وصف النص لحجم الجنى يجعل من المستحيل أن تصلح ركبته وسادة أو تتحمل أو تتسع لرأس جنى بهذا الحجم الذى وصف به، إلا أن طبيعة اللاشعور لاحتفل بالمتناقضات بل تتسع لها جميعا، فتتعاشى كلها فى أعماقه، هو- الجنى - ضخم من حيث ما تعبّر عنه الضخامة، بما هى دفاع ضد العجز والضآلة. ومع ذلك، هاهو يكشف عن وجهه الطفلى فيوسد ركبته ويسترق فى النوم أشبه برضيع .

وتقلب الصور من نقبض إلى نقبض، فيها هى «السيرة» حبسية أعماق البحار تكشف لنا عن وجه آخر، ترفع رأس الجنى من فوق ركبته وتضعها على الأرض وتتصب واقفة وتطلب من «الملكين السابقين» أن ينزلا ولا يخافا من العفريت.. وينخرط النص فى وصف مافعلته الصبية بالرجلين.. تهديد بتتيه العفريت إذا لم يمتثل لأمرها.. ويكون «اغتنصاب» . نعم، فهى بالفعل تفتصبهما تحت التهديد بالقتل، فما لتتبيه العفريت من نتيجة إلا أن يقتلها .

ولا تقف الصبية عند حد إلزامهما - بالتهديد - بمضاجعتها ، بل هى أيضا تخرج من جيبها كيسا وتخرج من الكيس عقدا به خمسائة وسبعون خاتما ، وتطلب منهما خاتميهما . بنوع من تعبير رمزى عن أسرهما أو قل سبيهما واغتصابهما. وهكذا ، بقلر ما تنطوى عليه صورة الجنى من مقدرة خارقة ، تكون صورة الصبية أمعن فى القدرة على التحدى والاندفاع بثورة التمرد إلى أقصى آفاقها .

فها هى برغم الأسر والعقيد تحول مئات ومئات من الرجال إلى سبائها ملك يمينها وهرن إشارتها. ولقد تحول العفريت من خطر يهددها إلى خطر تهدد هى به الرجال. وهذه القدرة الشبقية وهذا الجون الشبقى Nym- phomania يضعاننا أمام بنية اللاشعور ، أمام ضروب من الفانتازيا البدائية الوحشية التى تهدر المنطق وتضرب بالواقع ومقتضياته عرض الحائط . إننا أمام لوحة لصراع وحشى بين قانونين ، قانون الأم ، أو قل حق المرأة فى انطلاق شبقى بلاحدود أو قيود ، ذلك القانون البالد ، وقانون آخر قائم؛ قانون الأب وسلطة الرجل .

وإذا نحن تأملنا سلاسل التصعيد نجد أنفسنا - بلغة التحليل النفسى - أمام علاقة اضطهادية Paranoid ، القيد فالتمرد فالعقاب ... أو قل بلغة هيجلية أمام جمل العبد والسيد ، وقد أفصح هذا الجدل عن نفسه فى علاقة المرأة بالرجل وقد صار سيدا والمرأة وقد أضحت أمة أو عبدة ، وإذا هى تتصرد وتدفع - من خلال فانتازيا اللاشعور - إلى قلب العلاقة فتحتل موقع السيادة ويلقى بالرجل فى تصاعد لا يرحم فى أسر العبودية ، وهكذا يصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» .

وتبدأ حكاية شهریار

بعد هذا التصاعد فى العلاقة الاضطهادية ، وبعد تلقى شهریار «الملك» هذه الصدمات الثلاث؛ خيانة

هذا هو جنون السلطة ، أو جموحها عندما تفقد القدرة على التعامل مع الواقع ، لذلك يحدثنا النص فيقول : «..... فضح الناس وهربوا ببناتهم ولم يبق في تلك المدينة بنت في سن الزواج». هذا التعبير الرمزي البارع عن إسراف في الفاتنات حتى أصبح مجافيا للواقع وحي اقتضى الأمر تدخلا من نوع ما .

فما كان من الممكن مواصلة الحياة على هذا النحو ووفق هذا النمط من جنون الاضطهاد .. جموح السلطة الذكورية أمر لا يسمح به الوجود ذاته ولا تطبيق الحياة. لذلك ، لابد من الخروج من هذه المحنة ، وهذا هو دور الخيال بما هو طاقة إبداعية خلاقية. إن شهرار في حاجة إلى خلاص من هذه المحنة ، في حاجة إلى مرآة يرى فيها نفسه وجها آخر ، وجها يحفظ الحياة ويقبل عليها بعد أن نصب معين الوجود ، فقد «ضج الناس وهربوا ببناتهم...» ، وكيف تكون الحياة لرجل دون شقه الآخر... دون نصفه الحلو كما يقول العامة ... لابد من استعادة هذا النصف حفاظاً على حياته هو ذاته وإنقاذاً لوجوده هو نفسه .

طريق الخلاص

استحكمت حلقات الأزمة - النفسية الداخلية - سنوات ثلاثاً حتى استحال التعايش بها مع الواقع ، ونجد بداية الانفراج عندما يأمر الملك وزيره أن يأبىه بنت - نلاحظ أن النص يذكر كلمة «بنت» لا زوج ولا ملكة ، مجرد بنت ، أنثى بلا اسم ولا هوية - ولا يجد له الوزير بنتاً فيستوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك .

ولذا كنا نجد في الحكايات الشعبية العربية الوزير بجوار الملك ، ونجد أن هذا الوزير في غالب الأحوال أكبر سناً وأكثر حكمة وحكمة وأعرق فطنة وخبرة ، فإتينا

زوج الأخ ، لم خيانة زوجه هو على نحو أسمن في التمرد والتحدى ، ثم أخيراً هزيمة الجنى - الذى يجسد على نحو سحرى شخصى شهرار نفسه - تلك الهزيمة التى تتجاوز كل حد أو قيد ، بعد هذه الصدمات الثلاث يستجمع شهرار شتات نفسه ، وتتفجر لديه الرغبة الطاغية فى الانتقام العشوائى . وفى كلمات قليلة يحدثنا النص عن انقلاب مفاجئ فى شخصية شهرار ، فبدلاً من مواصلة الفرار والاستسلام الكامل للهزيمة والاعتراف بالعجز أمام «كيد النساء» ، نراه يستجمع قواه ، ويعود إلى مدينته ، ويدخل قصره ويرمى عنق زوجه وكذلك أعتاق العبيد والجواري ، ثم هو بعد صار «كلما تزوج بكرا يدخل عليها ويقتلها فى ليلتها.. ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات » .

هذا التحول أو الانقلاب يكمل حلقة الاضطهاد البارائوى Paranoid persecution ، فالملك هنا يكشف عن وجهه سادى Sadistic شديد السادية. ليس ذلك فقط فهذه السادية - ما دام هناك قتل - تنصب على الزوجة التى يأخذها بكرا، أى أنه - وقد تأكد أن أحداً قبله لم يمسخها - لا يدع مجالاً للصدفة أمامها كى تفعل به ما فعلته النساء السابقات : زوج أخيه ثم زوجه ثم مافعلته الصبية بالجنى . ويظل الملك أسير هذا «الفعل القهرى» Compulsive act ، على نحو ما يجسده لدى المرضى الحوازيين فى أعمال الاغتسال أو التنظيم للقهرى. ألا يذكرنا ذلك بالمثل الشعى النارج : «يتغذى بها قبل ما تتمشى ييه» ؟ لكن هذه العلاقة حلقة مرضية مفرقة ، بل حلقة جهنمية لا خلاص منها ، وهذا هو لب العلاقة الاضطهادية وجهرها.

لقد أراد شهرار - صاحب السلطة وحامل الشرعية والقانون أن يكون أكثر تفوقاً على الجنى ، أن ينجح فيما فشل الجنى فيه .

وجدير بالذكر أن هذه المذبحة استمرت ثلاث سنوات (١٠٩٥ يوماً بالتصام والكمال، ١٠٩٥ ضحية) .

شهر زاد ، إذن ، صورة مزيجية هي الأم - الأخت - الشق (الترجسي ولكنه أيضا شق فاهم وواع) - هي إذا جاز الاستعارة من تفسير العامة نصفه الحلو ونصفه العاقل أيضا .

شهر زاد ، إذن ، تقبل التحدى بل تسعى إليه وتطلبه وتخاطر - كما يخاطر السيد وكل سيد ينشد السيادة ، بالدخول في صراع حتى الموت من أجل الاعتراف . هي تطلب من أبيها أن يتيح لها هذه المخاطرة «فأما أن تميش أو أن تكون فداء لبنات المسلمين» .

لهذا كله نرى أن شهر زاد صورة أم عارفة بالإضافة إلى كونها أما طيبة ، ولعل طيبتها في معرفتها . لذلك تنلر نفسها لهدف ومبدأ ، وهي تتبجح من أعمال اللاشعور - الجمعي والفردى - صورة تقلم التجارة وتبيح الخلاص من برائن صورة أخرى هي صورة الأنثى «الكفاءة» المتمردة على خضوعها لقانون الأب ، ذلك القانون الذى يرى في المرأة أمة وجارية ، ذلك القانون الذى ينعكس الإصرار عليه من جانب السلطة الذكرية ، والرفض له والتمرد عليه من جانب التماذج الأنثوية . ويتمض هذا الصراع عن تلك الحلقة الجهنمية المفرغة التى لا خلاص منها ؛ اضطهاد من جانب الرجل وتمرد من جانب المرأة فانتقام من جانب الرجل .. وهكذا دوليك دون توقف . لذلك استدعى اللاشعور صورة شهر زاد ، صورة أنثوية للأم الطيبة وصورة نرجسية للشق الأنثوى من الذات الذكرية التى تميش فجر طفولتها ؛ حالة امتزاج نرجسى مرأوى بصورة الأم ، فى شهر زاد ضياع شهر بار وفيها أيضا وجده وانبعاله ، عبر سلسلة من المماناة والشقاء تتمايز فيها صورة الذات عن صورة الآخر ولكن تفصيل ذلك يدخلنا فى قضايا نظرية وحرقيه لا تتسع هذه السطور لها .

على أننا نرى أن شهر زاد إذ تقحم نفسها داخل حلقة جدل العبد والسيد ، تلك الحلقة الجهنمية المميتة ، فإنها لا تلبث بحسن المرأة الأم ، بحسن الأنثى الخالدة ،

نجد ، من ناحية أخرى ، أن الملك غالبا ما يكون الأكثر شبها ، والأقل حكمة والأشد اندفاعا وجموحا . لذلك نرى أن الملك أقرب إلى صورة السلطة الفاشمة ، إلى استبداد الرغبة وجموحها وتغاضبها عن حقوق الغير . أما الوزير فهو صورة «أبوية» أكثر وداعة .. إنه بمثابة «أنا أعلى Super-Ego» داخلى ، ضمير ما يعادل من غلواء السلطة ونزقها واندفاعها فى طريق البطش . بداية الانفراج ، إذن ، فى الاستعانة بالوزير ... الناصح والمشير .

والجدير بالذكر أن الوزير لا يجد من يقضى إليه بهمه إلا كبرى بناته ، شهر زاد . الوزير الأب يلتصق العون لدى ابنته التى تجمع بالإضافة إلى جمالها وبهاثها أنها «قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم» ، ويقول لنا النص : «.. قيل إنها جمعت ألف كتاب» .

وهكذا نجد أنفسنا أمام نمط جديد وفريد من «النساء» . لم يعد الأمر مجرد «بنت» تطعن شبقا وتشبع شهوة ، شهر زاد نموذج آخر .. نموذج «مثالى» لنمط فريد من «النساء» . وإذا كان الوزير هو «الأب» الطيب فإن الابنة الكبرى ، وعلى النحو الذى توصف به شهر زاد ، هي بديل رمزى يقوم مقام الأم الطيبة ، هي وسط بين الأخت والأم ولكنها كما قلنا نمط فريد ... نمط يمتلك «المعرفة» ، وهذه «المعرفة» هي ما ستفتح أمام الملك المريض ، أو بعبارة أخرى أمام السلطة الفاشمة ، بابا للشفاء والفهم . والحق أن مرض الإنسان بما هو إنسان يكون فى سوء الفهم كما شفاؤه بما هو إنسان يكون فى حسن الفهم .. لذلك أيضا نجد الوزير قد وضع ثقته فى هذه الابنة «الفاسمة» وشها همومه وشكاواه ، وكان عندها الحل ، وهامى تقول لأبيه : «بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فأما أن أعيش وإسا أن أكون فداء لبنات المسلمين» . هامى إذن شهر زاد تتأهب لى تكون «شق» شهر بار - وفيما بين الاسمين من تطابق فى النصف الأول البهراى - لتكون شقه العاقل ليروض الشق العاشم .

«ولو كنت تموت»، وتواصل الزوجة اللحوح إلحاحها إلى أن تغلبت عليه... ويقول لنا النص:

«وأحضر أولاده وأرسل لإحضار القاضي والشهود، وأراد أن يوصى ثم يوح لها بالسر ويموت لأنه كان يحبها محبة عظيمة ولأنها بنت عمه وأم أولاده».

وللحكاية بقية نعود إليها بعد أن نطرح رؤيتنا لما سبق روايته منها، وهي فيما نرى تستلهم التحليل النفسي بعامة وأطره «اللاكانية» المعاصرة بخاصة.

هذه حكاية رمزية تقدم صورة ذكورية وأخرى أنثوية، لكنها لا تطرح هاتين الصورتين على نحو معنن سافر صريح... الصورة الذكورية تتسم بـ «المعرفة»؛ فالرجل يعرف لغة الحيوانات ولغة الطيور، وهذه المعرفة عطاء من الله خص به الرجل وحده والبوح به للزوجة - للمرأة - جزاؤه الموت. وهكذا تعلن الحكاية التي يرويها الأب لابنته أن الله خص الرجل بمعرفة وقدره لو باح بها للمرأة وشاركته فيها لكان الموت جزاؤه. ولكن ما معنى هذه المعرفة؟ معناها مستمد من معنى اللغة ذاتها بما هي أداة المعرفة. تلك المعرفة التي يسيطر بها العارف على ما يعرف. الرجل، إذن، يسيطر على عالم الحيوان والطيور، أو قل عالم الإنتاج وأدواته وقواه (ولعل هذه المعرفة بطلبائع هذه المخلوقات قد حصلها الإنسان في عصور الصيد ثم الرعي)؛ الرجل يمتلك المعرفة وعليه أن يحتكرها لنفسه. ليس هذا ما تفرص عليه الدول المتقدمة التي تحتكر المعرفة وتحول بين الدول المتخلفة وامتلاك التكنولوجيا الحديثة؛ معرفة طلبائع الأشياء قاصرة على الرجل حكر عليه وحده... ولذا استطاع التاجر تأديب الحمار واستطاع إخضاع الثور للرجال، إذن، الرجال وحدهم، السيطرة على الأشياء والتحكم فيها.

ونعود إلى الحكاية... يتأهب الرجل للإفضاء بالنسبة ويرضى بالموت استسلاماً لإلحاح الزوجة وينذهب إلى دار

أن تستقل بهذا الجدل العيشي إلى جدل «الأم والابن»، ليتهى الأمر بها - عبر رحلة علاج أو قل تعليم وتثوير أو قل أسومة حانية صادقة - إلى جدل صحي، في نهاية الليالي الألف. جدل الرجل والمرأة، جدل الزوج والزوجة، جدل الإنسان وقد تجاوز أسر الترجسية وما تؤدي إليه من علاقات اضطهادية متبادلة.

ويطرح الأب إلحاحي على الابنة تحذيره

ولكن الأب تأخذه الشفقة بابنته ويخشى عليها بطش السلطة الذكورية الجائرة ويسوق إليها تحذيره وخشيته على هيئة حكاية: حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع وهي حكاية «تاجر كائنات له أموال ومواشي، وكانت له زوجة وأولاد، وكان الله تعالى قد أعطاه معرفة أسن الحيوانات والطيور». ويواصل النص سرد وقائع الحكاية وكيف أن التاجر استمع إلى حوار بين حمار له ثور، وكيف وجد الثور مكان الحمار أحسن حالاً من مكانه وعمل الحمار أكثر راحة من عمله. وسمع التاجر شكوى الثور للحمار فينصح الحمار الثور بما يشبه التمرد أو الإضراب عن العمل أو قل التمارض التماساً للراحة، فيقرر التاجر عقاب الحمار على ذلك فيفرض عليه أداء ما كان يقوم به الثور من أعمال شاقة، ويشقى الحمار بذلك أشد الشقاء يومين متعاقبين ويخلد الثور إلى الراحة، ويندم الحمار على ما أوقع نفسه فيه من عنت، كما يسعد الثور بالراحة، ويقدهح الحمار زناد فكره ويعلن للثور أنه سمع صاحبهما يقول: «إن لم يتم الثور من موضعه فادفعوا به إلى الجزار ليبلعه».

ويرجع الثور عن تمرد و يعود للعمل يراء التاجر وزوجه وقد أظهر الثور لصاحبه أقصى مظاهر النشاط والعافية فيضحك التاجر حتى يستلقى على قفاة وتريد الزوجة أن تعرف سبب ضحكها ويقول الزوج لها: «شيء رأيته وسمعتة ولا أقدر أن أبوح به فأموت. ولكن الزوجة لا تأبه بذلك وتلع في معرفة سبب ضحك زوجها حتى

الدواب ليستوضاً ... وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة - حريم كامل - ... ويسمع التاجر طرفاً من حديث بين الديك والكلب يقول فيه الديك للكلب ما يلي:

«والله إن صاحبنا قليل العقل أنا لي خمسون زوجة، أرضى هذه وأغضب هذه، وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره، فما له إلا أن يأخذ غصناً من عيدان الثوت، ثم يدخل إلى حجرتها ويضربها حتى تموت أو توب ولا تعود تسأله عن شيء».

وما إن سمع التاجر كلام الديك وهو يخاطب الكلب حتى رجع إلى عقله وعزم على ضربها.

ويقول الوزير لابنته شهرزاد: «ربما فعل بك الملك مثلاً فعل التاجر بزوجه». ولقد فعل التاجر بزوجه ما أوحى له به الديك - رمز الذكورة الصارخة:

«قفل باب الحجرة عليها ونزل عليها بالضرب إلى أن أغشى عليها فقالت له تبت... ثم إنها قبلت يديه ورجليه وخرجها معاً...».

هذه هي الحكاية الذكورية الأبهة تسوق التحليل والتخويف وتعلن للمرأة عن موقعها في العالم؛ ذلك العالم الذي لا قبل لها بفهمه، ولا قدرة لها على السيطرة عليه، ثم إنها إذا تطاولت وسعت إلى مشاركة الرجل فيه فلا بد من تأديبها حتى ترعوى. ثم علينا ألا ننسى أن اختيار «الديك» ناصحاً ومرشداً اختيار شديد الدلالة من حيث الرمزية الجنسية والعنصرية، ومن حيث ما ينطوي عليه من إشارة إلى «التعددية» الجنسية للرجال دون النساء طبعاً.

شهرزاد وانتصار الحياة على الموت

مهدت الوقائع والأحداث السابقة لضرورة حماية لا مفر منها، هذه الضرورة هي استعادة التوازن بعد فقدانه

وأعنى بالتوازن جدل الإنسان، فليس عبثاً قول الحق سبحانه وتعالى «يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى». هذه هي الحياة يشقيها، لا يقوم فيها شق مقام الشق الآخر، ولا تسوى العلاقة بين الشقين ولا يستقر ميزانها إلا بقدر ما يكون بينهما من مودة ورحمة.... وقائع الأحداث السابقة كانت حلقة جهنمية يتصاعد فيها البطش فيتولد الفجر والتمرد ويكون الثأر والانتقام وتغيب الثقة وتتحكم الريبة وينعدم الأمان وتتهار مقومات الحياة ذاتها وتتقوض أسباب وجودها، لذلك يحدثنا النص فيقول: «فضج الناس وهربوا بيناتهم ولم يبق في تلك المدينة بنت في سن الزواج». الحياة ذاتها أصبحت مهددة بالانقراض لذلك كان لابد من ظهور شهرزاد على مسرحها، تعيد الحياة وتحفظ توازنها، وهي لا تختل مكانها بوصفها مجرد «بنت» أو حتى زوجة، بل هي «رمز» Symbole بالمعنى الاصطلاحي لدى «لاكان» ومدرسته، والرمز عند لاكان وثيق الصلة بالقانون والشرعية والتاريخ والنظام الاجتماعي واللغة والعقل والتجريد. وجدير بالذكر أن «الرمز» عند لاكان يعلو مستوى الفعل والتمثيل (ونرجو أن نجد متسعاً من الوقت يسمح لنا بتفصيل ذلك) شهرزاد، إذن، هي شق شهرهار، وهما معاً يمثلان وحدة الوجود الإنساني وكماله، أو قل إن اكتمال كل منهما لا يكون إلا بوجود الآخر وفي حضوره، فكل منهما مرآة لشقه يرى فيها وجوده، وبمعنى هذا الوجود ويحققه. وهنا لابد لنا من أن نقف وقفة متأنية أمام المعنى الرمزي الحقيقي لما كان يفعله «البنات» كل ليلة قبل مجيء شهر زاد. فعل القتل في الحكاية فعل رمزي، هو ذل لابد لنا من معرفة ما يدل عليه ويشير إليه. أغلب الظن أن فقدان الثقة والانحدار البارائوي Paranoid الذي انتهى إليه الملك - السلطة الذكورية الغاشمة - قد جملة عاجز تماماً عن تجاوز الشق الجسدي من العلاقة الإنسانية والوقوف عند مستوى الاشتهااء الشبقي الجسدي الغفل من أي

لم أجاب الملك طلبها ؟ ولم أيضا جلست في ناحية منزلة حتى ينقرد الملك ساعة بشهر زاد ، ثم تطلب منه حديثا يقطعون به مهر ليتهايم ؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات جميعها لا تتحقق إلا بفهمنا جوانب من النفس الإنسانية كان فضل الريادة فيها للتحليل النفسى وللإسهامات الحديثة التى شهدتها السنوات الأخيرة ، وبخاصة تطبيقات الأفكار اللاكانية فى مجالات الأدب والإبداع فى القصة والرواية. ولعلنا لا ننسى الوقائع الأولى التى مهدت لىالي؛ فشهر يار لم يكن يتحرك إلا بصحبة أخيه الأصغر أيضا - شاه زمان - كذلك نجد شهر زاد تتجه إلى قصر الملك - قلعة الموت - بصحبة أختها الصغيرة دنيازاد وتدير معها الخلاص . وكان شاه زمان - الأخ الأصغر - له فضل السبق فى كشف خيانة الزوجة ، وكما كانا رفيقين مثلازمين فى واقعة الصبية والجنى ، وشريكين أيضا فيما تعرضا له من اغتصاب من جانب الصبية تحت التهديد بتنبيه الجنى ، كذلك كان التدبير بين الأختين للخلاص من الهلاك . هذه هى ظاهرة القرين Double ، وهى الظاهرة الشهيرة نفسها فى التحليل النفسى ، ظاهرة المرأة . فالقرين أو الشقيق أو الرفيق جميعها بمثابة صور مرآوية للذات ، فكان الذات لا تترك نفسها ولا تمي ذاتها إلا منعكسة فى آخر هو بالنسبة لها مرآة ترى فيه نفسها وتعى ذاتها وتحقق وجودها ، بل تتحقق من هذا الوجود. وهكذا يتكشف لنا جدل الوجود والاغتراب على نحو ما فصله لنا هيجل. لكن جاك لا كان قد ربط ما بين هذا الجدل الشهير وكل من مرحلة المرأة وتلك الظاهرة النفسية المعروفة ظاهرة «الترجسية» . شاه زمان هو صورة لشهر يار، ودنيازاد هى صورة ترجسية أو قل صورة مرآوية، لشهر زاد. ولكن إذا كان شاه زمان صورة ترجسية مرآوية فإنها تعكس البنية البارائوية نفسها المشتركة بين الشقيقين ، الصغير والكبير . أما بالنسبة لدنيازاد فهى - فيما نرى - وإن كانت صورة مرآوية لشقيقتها

معنى. فعل القتل، إذن، رمز لاستحالة العبور من الجسد إلى الإنسانى ، إلى الرمزى ، صارت المرأة أثنى، جسدا ، بكارة يفضيها غلا وانتقاما وتشفيا ، ثم لاشئ.. تعطيل العلاقة الإنسانية، يستحيل فعل المؤانسة .. وتغيب القدرة على الاستمرارية ؛ لا بد له كل ليلة من جسد جديد وبكارة جديدة . وعجز شهر يار عن استبقاء المرأة هو فى الآن نفسه عجز عن استبقاء «الرغبة» بما هى جوهر وجوده ذاته . ولا ننسى ذلك الحدس الفلسفى العميق الذى يقول : «إن تقتل فإنما نفسك تقتل» ؛ ذلك أن القاتل يجد فى القتل صورة لذاته الأئمة . لذلك لا بد من استجماع قوى النفس وطاقتها ، وتحقيق ذلك فى النشاط الإبدعى فى إعادة بناء العالم . وقد أعادت «ألف ليلة وليلة» بناء العالم الذكورى - على مستوى الخيال - وأعادت ترميمه وإصلاح عناصره المتهاوية ، فكانت شهر زاد وكان دورها القريد . وعلينا ألا ننسى أبدا ما تميز به ، «أنها جمعت ألف كتاب» . هى ليست جسدا يروى شبقا ، وإنما هى «عقل» تحتاج إليه «السلطة الذكورية» وقد طاش عقلها ، هى حكمة وروية وتبصر ، هى تنذر نفسها لهدف وتخاطر بحياتها من أجل غاية: «أن تكون سببا لخلاص بنات المسلمين من بين يديه» . وبرغم تحذير الأب - بما هو أيضا سلطة ذكورية وإن كانت غير غاشمة - فكلمتها النهائية هى: «لا بد من ذلك» .

ونواصل رحلتنا مع النص ليقول لنا : «فجهزها وطلع إلى الملك شهر يار .. وكانت قد أوصت أختها الصغيرة وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك فإذا جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى : يا أختى حدثينا حديثا غريبا تقطع به السهر» وأنا أحذلك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله» .

ولنتأمل معا وقائع الحكاية، لماذا تستعين شهر زاد بأختها الصغيرة ؟ ولم أيضا يكت لما أراد الملك أن يدخل بها وطلب منه أن يسمح لها بدواع أختها الصغيرة ؟ ثم

الأسطورة اليونانية القديمة التي تقول إنه في البدء لم يكن هناك رجل، ولم تكن هناك امرأة، بل كانا معا كائنا واحدا في عناق دائم، أفرعاً أربعماً تحيط بالجسد الواحد للملتصم في هذا العناق السعيد. ولكن هذا «العناق» أغضب أحد الآلهة فاستل سيفه وشطر هذا الكائن الواحد شقين، ومنذ تلك اللحظة وكل شق لا يكف عن البحث عن شقه الآخر حيناً إلى استعادة هذا العناق القديم، صار أحد الشقين ذكراً، وصار الشق الثاني أنثى. ألا تذكرنا هذه الأسطورة بتعبيرنا الشعبي الدارج «قولة وانقسمت نصفين»، ثم ألا تشير العامة إلى الرجل يطلب الزواج فتصف هذا السعى بأنه بحث «عن نصفه المفقود»، ثم ألا تصف العامة أيضاً الشارع في الزواج بأنه «عازب يكمل نصف دينته». الإنسان، إذن، الواحد الذي لا يتحقق ولا يكتمل إلا بنصفه الآخر. الوجود الإنساني أشبه بورة ذات وجهين لا ينفصل فيها الوجه الواحد عن الوجه الآخر. لذلك كله تبين أن سعى الرجل إلى المرأة وسعى المرأة إلى الرجل هو سعى يحمل في ثناياه تلك الحقيقة الجدلية، هو سعى إلى الشبيه أو قل النظير من حيث هما معا «واحد»، وهو أيضاً سعى إلى المخالف أو المخاير من حيث هما اثنان. بعبارة أخرى نستطيع أن نفهم عمق ما كشف عنه التحليل النفسي لما تطوى عليه علاقة الرجل بالمرأة من بعدين، مما وفي آن: البعد الترجسي والبعد الجنسي الغيبي. هذان البعدان الديالكتيكانيان بالمعنى الهيجلي العميق، لما بينهما من وحدة ينطمس فيها التمايز حتى يكاد هذا الانطماس يحجب هذا التمايز حجبا كاملا لا يبقى بعده بين الرجل والمرأة، بين الأنثى والذكر، من تباين، فهما حقا وجهان لشيء واحد: «الإنسان»، لا تمايز في وجوده الإنساني وكنينته الإنسانية بين ذكر وأنثى، ثم الذكر والأنثى، وهنا يطفو التمايز ويتماظم ليصير تمايزا كاملا وتفاضلا مطلقا بين الذكر بما هو ذكر والأنثى بما هي أنثى. ولعل هذا بعد الشق الباطن

شهر زاد، فإنها تعكس بنية أخرى، أقرب إلى السواء، تعكس البنية النفسية السوية للشقيقة الكبرى، ونلاحظ أنها، بما هي الوجه الآخر لشهرزاد، تجسد جانباً خاصاً، إنه ذلك الجانب المتصل بالمهمة الأساسية التي تلزم شهرزاد لها نفسها، مهمة «الكلام» بكل ما ينطوي عليه الكلام عند اللاكانيين من معانٍ ودلالات عميقة، هي التي تشارك في تنفيذ خطة «الخلاص». ولعلنا لا ننسى أن ما يميز صاحب الزرع في قصة الوزير الأب التحذيرية لا ينبته أنه كان عارفاً بلغة الحيوان والطير، وكانت زوجه ترغب في معرفة هذه اللغة ولو كان ثمنها حياة الزوج ذاتها. اللغة والكلام هما جوهر الوجود الإنساني العقلي الواعي، بها تميز الرجل - في الحكاية سابقة الذكر - على المرأة، وبها يكون خلاص شهر زاد نفسها. دنيا زاد إذن الصورة المرآوية للجانب الإنساني الواعي، أما شهر زاد ذاتها - بما هي الزوجة التي تشارك للملك فراش الزوجية - فهي الجانب الأثووي الذي لا يقف عند حدود الرغبة الشقية للرجل، بل يجاوزها.

دنيازاد، إذن، هي «أنا مساعد» أو قل «أنا آخر» Alter Ego بالنسبة لشهرزاد. هي أداة وصل تحقق بين الملك والزوجة، صلة تتجاوز بها العلاقة بينهما البعد الجسدي الغفل، ذلك البعد الذي يحمل في ثناياه استحالة استمراره، ومن ثم كان القتل، بعد فض البكارة، رمزاً لانقطاع العلاقة الجسدية الخالصة، ما ظلت علاقة جسدية خالصة لا مكان فيها للإنسانية.

ولكن للأمر بعداً أكثر عمقا وأشد تعقيداً، إنه بعد العلاقة المركبة - أشد التركيب - بين الملك والزوجة، بين «شهرزاد» و«شهرزاد». ما سر هذا القاسم المشترك بينهما في المقطع الأول من الاسمين؟ ثمة إذن تشابه، وثمة إذن أيضاً اختلاف، بل قل ثمة تطابق برغم الاختلاف. ولذا قصة الخلق كما رواها لنا العهد القديم (الكتاب المقدس، سفر التكوين)، فالأصل واحد هو آدم، ومن أحد ضلوعه خلقت حواء. ولذا ذكر أيضاً

على أن المعلم الأول هي «الأم» الراوية ، الأم التي تحكي ، الأم التي تكون لوليدها مرآة تجلو له غوامض عالمه وتفتح له باباً للأمل في إعادة بناء هذا العالم وترويض مكان الخطر فيه . هي ، بإيجاز شديد ، المرأة التي تدير ظلام هذا العالم المحفوف بمخاطر ذات طابع اضطهادي يدور في حلقاته المفرغة دون أن يجد سبيلاً - وحده وبمفرده ، وسلطته الغاشمة - للخروج منه .

شهرزاد ، إذن ، بعض من شهریار ، هي شقة الآخر ، مرآة يرى فيها نفسه ويجسد من خلالها وجوده ويحقق هذا الوجود لا بما هو جمود وحالة استاتيكية ساكنة ثابتة لا تحول فيها ولا حياة ولا صيرورة ، بل بما هو وجود قوامه الصيرورة الدائمة والتحول المستمر ، لذلك نراه عبر (ألف ليلة وليلة) ينصت وتعلم وتغير ويتحول حتى يقلع في نهاية الأمر عما كان عليه من بنيان اضطهادي ، فيصير زوجاً وأباً وحاكماً عادلاً .

وفي النهاية ، لا يستطيع منشغل بتحليل النفس أو مشتغل به أن يمنع نفسه من أن يرى في شهرزاد شيئاً شبيهاً بالخلل النفسي ، وأن يرى في شهریار شيئاً شبيهاً بالمرض النفسي ، وأن يرى في حكايات شهرزاد شيئاً شبيهاً بجلسات التحليل النفسي . على أن الطرف حقاً ذلك الاختلاف المهيء ، ففي جلسات التحليل النفسي يتحدث المريض وينسب كلامه وينصت الخلل متخذاً دور المستمع ، أما في «الليالي» فنجد الأمر على عكس ذلك ، تتحدث شهرزاد وتنصت شهریار ، ومع ذلك يتحقق لشهریار الشفاء عندما «أنصت» إنصاتاً صادقا ، حقيقيا ، فكان التحول والتغير ، أو قل بلغة التحليل النفسي : الاستبصار .

ولكن ماذا يعني لدينا هذا التبادل في المواقع وما تفسيرا له ؟ الرأي عندي أن شهرزاد هي «صوت» شهریار نطق به لسان شهرزاد عندما عجز شهریار عن الكلام فوقع أسير فعل القتل .

والشهرة المطلقة والحيوانية الصارخة الغفل . البعد الإنساني ، إذن ، هو - إذا جاز التعبير - بعد الأنس والمؤانسة ، هو بعد الترجسية من حيث هو بعد عشور الإنسان على نفسه في غيره ، وعشوره على غيره أيضا في نفسه ، هو بعد وجود واغتراب في آن ؛ ففي الترجسية تمي الذات ذاتها وتمتلك وجودها في الغير من حيث هذا الغير صورة للذات ، ومن حيث هذا الغير أيضا مخالف للذات مغاير لها . هذا ، مرة أخرى ، هو جدل البعد والسهد ، جدل الوجود والاغتراب ، وفي صيرورة هذا الجدل يتم تبادل المواقع ليصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» ، وعن هذا الجدل ينبثق التمايز بما هو حرية واستقلال ، وبما هو وجود اجتماعي حق بين طرفين استخلص كل منهما حريته الحقبة والصادقة . لكن الحرية الحقبة لا تكون إلا بقبول حرية الآخر... وهكذا ينفصح طريق الجدل أمام التطور الاجتماعي الحقيقي . ولنقل بدورنا عن الانغماس في المتابعات الجدلية المجردة والجافة التي لا يألؤها غير المحترفين من أصحابها ، ولنعد إلى ما بين شهرزاد وشهریار من تطابق من ناحية ، ومن تمايز من ناحية أخرى . على نحو ما ، شهرزاد هي بالنسبة لشهریار صورة ترجسية لبعض جوانب ذاته ، كما أنها في الوقت نفسه موضوع جنسي غيري ، هي ببساطة شديدة الإنسان والأني ، ولعلني أرى في البعد الإنساني من وجودها العنصر الحاسم في إنجاز التطور ، هذا البعد هو الذي يقدم لشهریار - للسلطة الذكورية الغاشمة للقانون الأبوي المتسم باستبداد يحمل في ثناياه مقومات دمارة الداعلى - الخلاص . لقد أتاح هذا الجانب الإنساني لشهریار الخلاص ، كما قدم له نموذجا أثبتا مخالفا - نموذجا آخر غير نموذج الأني المتمردة التي تقلب سيادته عبودية - إنه النموذج العقلي ، النموذج العارف الذي يطوع بالمعرفة عالم الخطر والنموض والإبهام .

والجدير بالذكر أن شهرزاد سعت إلى تحقيق إنجازها بالكلمة ، بالحكاية وبالقصة ، وهي تقيم الدليل

«تجربة» المعرفة بما هي شفاء لا يتحقق إلا فى علاقة
بآخر.

وبرغم أن عناصر هذا «العمل» الإبداعى المذهل
(ألف ليلة وليلة) قد تشكلت عبر عصور وقرون مضت،
واكتملت صورتها المعروفة لنا الآن قبل ميلاد التحليل
النفسى والعلوم الإنسانية بعامة، فإننا نجد فيها ذلك
الحلم العميق بأعمق أعماق النفس البشرية، كما نجد
فيها البرهان الساطع على أن أخطر ما فى الوجود
الإنسانى هو اللغة والكلام .

على أن الامتزاج النرجسى وما يلازمه من ذلك
التعيين الذاتى «الانصهارى» Fusional يجعلنا نرى أن
شهرزاد قد وجد «ضالته» ، أعنى أعمق أعماقه، فى
شهرزاد.. إن شهرزاد هى حقا وفعلا «شقه» الآخر الذى
لا يكون له بغير استمادته وجود مكتمل .

وأخيرا، لقد تنابعت الأفكار التى كنا نرغب فى أن
نمهد بها لطرح نموذج من نماذج حكايات شهرزاد
نفسها، لنرى فيه معنى هذا «الخطاب» الذى به يفتتح
الباب أمام شهرزاد لخوض غمار هذه التجربة الفريدة؛

فوضى الجنس، التحرر، الخضوع:

عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى فى القصة الإطارية لآلف ليلة وليلة

سمرعطار*
جيرهارد فيشر**

الموضوع: وهو قصور كبير، بالنظر إلى ما تتمتع به (آلف ليلة وليلة) من شهرة فى الأدب العالمى. وقد نزع الدارسون إلى التشكك فى القيمة الأدبية لهذه القصة الإطارية، وفى قيمة الإنجاز الذى حققه أوائل المؤلفين/ الجامعين المجهولين عندما قاموا بضم عدد من القصص المفردة كى تنشأ الحكاية الافتتاحية كما نعرفها اليوم. ومنذ عهد قريب فقط وجدنا محاولات من بعض النقاد لإعادة تقييم وظيفة هذه القصة الإطارية. وسوف نناقش بعض هذه الإسهامات فى نهاية هذا المقال.

إن الدراسة الضخمة التى وضعتها ميا جيرهارد The Art of Story-فن القص Telling « وخصصتها لتحليل أساليب القص فى (آلف ليلة وليلة) ، تتبنى وجهات النظر السلبية التقليدية فيما

القصة الإطارية

البناء المركب ووحدة الموضوع

لا جدال فى أن شهرزاد، راوية حكايات (آلف ليلة وليلة) ، تحتل مكانتها ضمن أشهر الشخصيات النسائية الأدبية التى عرفناها. امرأة أحبها وقدرها القراء فى كل مكان لما تتميز به من صفات إنسانية. مع ذلك فإن قصة شهرزاد الخاصة، تلك التى تشكل إطار المجموعة، لا تحظى بمثل الاهتمام الذى تحظى به كثير من الحكايات التى تروىها، والتى تدور حول الترحال والمغامرة، والسحر والحب. ولم تناقش بما فيه الكفاية الخصائص البنائية للقصة الإطارية، وما تنطوى عليه من معانٍ من حيث

* سمر عطار أستاذة الأدب العربى واللغة العربية بجامعة سيدنى، أستراليا.
** جيرهارد فيشر رئيس مدرسة الدراسات الألمانية بجامعة نيو ساوث ويلز سيدنى، أستراليا.
ترجمة أسماء أبو النصر.

بدورها خرافة أخرى. كذلك لا يقدم هذا البيان بالقصص الأصلية التي دخلت في تركيب الإطار، سبباً معيناً يفسر لماذا تم أخذ هذه القصص التي كانت مستقلة في السابق وربطها معاً على هذا النحو الخاص الذي ظهرت به في (ألف ليلة وليلة). والتفسير الذي يقدمه ليمان والذي يقول بأن الجزأين الأولين قد أضيفا لتبرير قسوة الملك الذي «ربما كان في الأصل مجرد صورة من شخصية الفارس قاتل زوجاته» Knight Blue-beard.

هذا التفسير لا يعدو أن يكون مجرد تخمين ولا يقدم برهاناً مقنعاً^(٧). ويفتقر إلى الإقناع أيضاً ذلك الاستنتاج الذي توصل إليه إليسيف Elisseoff بأن قصة الملكين الأخوين قد أضيفت إلى القصة الأصلية لشهرزاد وأختها بهدف تحقيق السيمتريّة^(٨).

إن النقاد الذين انصبّت تعليقاتهم على أصول الأجزاء المختلفة للحكاية الافتتاحية بمعجزون عن إدراك قيمة البنية الأصلية والمغايرة تماماً التي تبرز عنهما ضمت معاً تلك القصص التي كانت منفصلة في السابق. فبرغم أن التقسيم الثلاثي يظل موجوداً، فإننا نلاحظ ظهور مبدأ تنظيمي جديد بشكل واضح. ويمكن قراءة القصة الإطارية باعتبارها سلسلة تتكون من ثلاثة أحداث قصصية:

١ - قصة الملكين، ومحنة خيانة زوجيهما لهما، ثم ما تلا ذلك من مواجهة بين الأخوين والمرأة التي حبسها الجنى في الصندوق. والموضوع هنا يدور حول خيانة المرأة، ومخالطتها لرجال عديدين. وهكذا تصبح القصة واحدة في الشكل الجديد للقصة الإطارية. وينتهي هذا الحدث القصصى بمودة الملك إلى قصره، ويهدد بذلك لظهور شهرزاد.

٢ - قصة الوزير وابنته. وموضوع هذا الحدث القصصى يدور حول العلاقة بين الأب وابنته، ومسألة

يتعلق بالميزات الأدبية للقصة الإطارية. وتخصص المؤلفة لتفسيرها مساحة لا تعدى بضع فقرات، مشيرة إلى ما تصفه «بذلك الجو من الغرابة والشذوذ الذي يغلفها ولا يمكن تخديده» وكيف أنها «ملفقة.. ومؤلفة من قطع وشذرات»^(٩). والواقع أن تفسير جيرهارت ليس سوى ترديد للرأى الذي كان قد سبق أن عبر عنه ديروف Dyr-off منذ عام ١٩٠٨، عندما قال في نقده لذلك القصص المجهول إنه «فنان غير مهم. وهو يستخدم قطعاً وشذرات مختلفة لخلق شيء جديد دون أن يقدم أى شيء من عنده»^(١٠). وطبقاً لرأى جيرهارت، فإن القيمة الوحيدة للقصة الافتتاحية opening story، تكمن فيما تتميز به من «إثارة بسيطة وساحرة»^(١١) ومن «حكمة قوية» تظل (مع ذلك) - كما تعترف المؤلفة على نحو غير متوقع، مناقض لرأىها السابق - من أهم ما فى الكتاب من إنجازات فنية^(١٢).

وقد كان إيمانويل كوسكين Emanuel Cosquin هو أول من عرّف «القطع والشذرات» بردها إلى ثلاث حكايات شعبية ذات أصل هندي منفصلة ومستقلة فى الأصل^(١٣). ويلخص إينو ليمان Enno Littmann الأجزاء الثلاثة فيما يلى:

١ - قصة رجل يملكه الحزن لخيانة زوجته له، لكن خفف من حزنه ما عرفه من أن أحد العظماء قد أصابته محنة مماثلة.

٢ - قصة مارد أو جنى تخونه زوجته أو أسيرته مع رجال كثيرين على نحو غاية فى الجرأة والقحة.

٣ - قصة فتاة ذكية تستطيع ببراعتها فى القص أن تدرأ شراً يتهددها أو يتهدد أبها أو يتهدد كليهما^(١٤).

مع ذلك، فإن هذه التركيبة الموجزة لا تكفى أبداً لتغطية نسج القص المعقد فى القصة الإطارية، إذ تهمل القصة التى يرويها الوزير، وهى خرافة Fable مدخلة تتضمن

والأثنى يحاول إضفاء الشرعية على العلاقة السلطوية القائمة بين الزوج والزوجة. وأما الجزء الثالث من القصة الإطارية فيكسر لموضوع القوة والخضوع، أو لقبول شهزاد الإذعان لإرادة الملك وسيطرته، الأمر الذي يؤدي إلى خلاص المجتمع وتقدمه إلى مستوى أعلى من الحضارة. يعرض هذا الجزء من القصة نموذجاً مثالياً للمهمة التحضيرية التي تضطلع بها المرأة في المجتمع: علاقة بين طرفين تبدأ بلقاء جنسي يتسم بالعنف الوحشي والتهديد بالموت، ولكنها تنتهي بأن يتحول بطلا القصة إلى حبيبين ثم يصبحان زوجاً وزوجة وأبوين لأبناء. والنتيجة صورة من الحب الرومانتيكي داخل يوتوبيا مجمع سالم متوافق.

وبهذا يتضح أن القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) ليست أبداً عملاً قصصياً مشوشاً فجع البناء، ولكنها عمل محكم التأليف يتكون من عناصر، رغم أنها تنتمي إلى قصص منفصلة في السابق، إلا أنه قد تم نسجها معاً ونظمها في مونتايج أدبي بارع لتمطي معنى موحداً وإن كان مركباً وغير مباشر. والنتيجة هي قصة جديدة وأصلية، تضاهي في سحرها وقوتها أيًا من تلك القصص التي تخكيها الراوية على مدى ثلاث سنوات خيالية من القص. إنها ترتقي إلى مستوى الحكاية التشكيفية والتهنيدية التي تؤسس نموذجاً اجتماعياً - ثقافياً للأثونة ونمطاً للعلاقة بين الذكر والأثنى بوضوح تصويري ربما ليس له مثيل في الأدب العالمي. ونود فيما يلي أن نقدم تفسيراً للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن طريق إعادة بناء الحكاية وفقاً للمخطوط التي ذكرناها، بتأكيد الخصائص البنائية والقصصية، وكذلك بالتعليق على انسجامها من حيث الموضوع، وعلى الرسالة الاجتماعية - الثقافية التي تتضمنها قصة شهزاد^(٩١).

التحرر والطاعة. ويتضمن حكاية الثور والحمارة، التي تكون في الواقع من خرافتين يرويها الوزير لشهزاد. وعلى مستوى آخر، نجد أن هذه القصة تصف علاقة زوج بامرأته، كما يستدل من «الرسالة» التي تتضمنها الخرافة الثانية الداخلية «الديك والدجاجات» والتي تدور حول التاجر الذي يؤكد سلطانه على زوجته. وينتهي هذا الجزء بإدراك الأب أنه لا يستطيع حمل ابنته على تغيير رأيها.

٣ - قصة شهزاد والملك شهريار. ولا ينتهي هذا القسم الأخير إلا بختام كتاب (ألف ليلة وليلة) بكامله، أي عندما يكتمل الإطار. وموضوع هذا الجزء هو العلاقة بين المحبين؛ حيث تشكل سطوة الملك وخضوع البطلة عناصرها الرئيسية.

والأجزاء الثلاثة للقصة الإطارية تعالج صوراً مختلفة للقضية نفسها؛ فهي تعرض مظاهر العلاقات المختلفة بين الرجل والمرأة. كما أن الأشعار المقحمة التي تلونها امرأة الصندوق، تعالج الموضوع نفسه.

يصف القسم الأول من القصة اللقاءات بين العشاق، وهم هنا زوجا الملكين وعبيدهما، والملكان وامرأة الصندوق. والعنصر المشترك الذي يربط بين مرحلتى هذا القسم من القصة يتمثل، من حيث الموضوع، في التركيز على فوضى الجنس باعتبارها سمة مشتركة بين جميع النساء اللائى يدور حولهن هذا القسم؛ ومن حيث البنية، في تكرار فعل الخيانة والازدواج المتزامن لعملية إذلال الرجال. ويوظف القسم الثانى كعنصر تثبيت قبل حدوث الدروة وهو اللقاء بين شهريار وشهزاد. فهو من ناحية الموضوع يقدم مظاهر جديدة للعلاقة بين الذكر والأثنى، وهى هنا حالة ابنة متحررة تنتصر على أبيها في جدال يقع بينهما، بينما نجد في الخلفية نموذجاً آخر للعلاقات بين الذكر

النشاط الجنسي وعملية التحضر:

نحب أن نبدأ بإعادة حكي القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة). هناك ملكان، أنحوان، اكتشف كلاهما خيانة زوجه. وهاتان المراتان، برغم أن كلاهما تعيش في مدينة بعيدة عن المدينة التي تعيش فيها الأخرى، قد خانتا الزوج في ظروف متشابهة، وذلك بمضاجعة عبيدهما أثناء غياب الملكين عن قصرهما. وتؤكد تجربة خيانة الزوجة شعوراً حاداً بالفطاعة والإحباط لدى الأخوين، فيرحلان بعيداً عن عاصمتي مملكتيهما ويلوذ كل منهما بالآخر بحثاً عن السلوى. وهكذا، تحت شجرة في أحد المروج بالقرب من نبع للمياه العذبة بعيداً عن المدينة يصادفهما خطر رهيب: وحش جنى يبرز من المحيط حاملاً صندوقاً. لكنه لحسن الحظ يستسلم للنوم تحت الشجرة التي أسعف الوقت الأخوين بالاختباء بين أغصانها. وتخرج من الصندوق امرأة جميلة هي أسيرة ذلك الجنى. ونعلم أنه قد اختطفها في يوم زفافها واحتفظ بها حبسية في صندوق آخر حفظه في قاع البحر خشية أن تخونه. ويتم سرد الأحداث التي تتلو ذلك ببساطة صريحة ومقننة: فما إن تلمح المرأة الجميلة الأخوين المختبيين في أعلى الشجرة حتى ترغمهما على النزول ومضاجعتها، وتهدد بإيقاظ رفيقها الوحش إذا لم يذعن الرجلان لرغبتها. وعشياً يأخذ الملكان في التوصل والمناشدة، وترد امرأة الصندوق على احتجاجيهما مستشهدة بأقوال الشعراء الذين كتبوا عن قوة الجنس لدى المرأة التي لا تعرف حدوداً ولا يمكن كبحها. وتتجرد المرأة من كل حياء، فترغم الملكين على تلبية رغبتها واحداً تلو الآخر، وعلى مقربة من الجنى، وبعد ذلك تطلب منهما إعطاءها خاتميتهما لتضمهما في زهو إلى حلقة بحوزتها تضم بالفعل خمسائة وسبعين خاتماً، لجميع الرجال الذين سبق لها إخضاعهم لرغبتها.

إن الرسالة التي تبلغ الرجلين واضحة: إن النشاط الجنسي لدى المرأة لا يشبع ولا يمكن كبحه. إن امرأة

الصندوق التي لا يذكر اسمها أبداً - مثلما تظل الزوجان الخائنتان دون تسمية - تقدم رؤيا كابوسية للنشاط الجنسي الأثري كما يرى من منظور ذكر يشعر بتهديد هذه الرؤيا له تهديداً واضحاً. ويجرى تصوير الدافع الجنسي لدى امرأة الصندوق على أنه السمة المميزة والخاصية الغالبة لشخصيتها؛ فهذا الدافع هو الذي يمدّها بالقوة التي تمكنها من السيطرة على رفيقها الجنى. وهو دافع من القوة بحيث لا يمكن احتواؤه: فبإمكاناتها أن تهرب من أى سجن مهما بلغ إحكامه، حتى ولو كان هذا السجن قاع البحر، لكي تخون صاحبها ومالكها مع رجال آخرين. كما يمدّها ذلك الدافع الجنسي يقوى من المنطق والدهاء تمكنها من الانتصار، مرة تلو المرة، على المحاولات التي بذلها سجانها الجنى للاحتفاظ بها لنفسه.

ويتم سرد هذه الجزئية من القصة، الخاصة بالمواجهة بين الأخوين وأمرأة الصندوق، بصراحة واضحة في التعبير لسبب بسيط ولكنه قوى، هذا السبب هو إحداث صدمة لدى القارئ لكي يدرك أن جهود الرجل للسيطرة على النشاط الجنسي للمرأة محكوم عليها بالفشل. القصة تقول إنه لا مفر من تلبية حاجة المرأة إلى لرضاء ورغبتها الجنسية على الفور: فكأنها قوة من قوى الطبيعة الغاشمة التي تحطم كل ما يصادفها من قيود وحواجز. وهنا تتأكد الملاحظة التي أبدتها إيفلين ساليروت Evelyne Sullerot من أن «أى عكس» للدوار أو الخصائص الجنسية التقليدية والمتعارفة «سوف يخلق إحساساً بالفضيحة»^(١٠). إن انتهاك امرأة الصندوق للعرف الاجتماعي، يسميها إلى الرجال وإصرارها على أن تكون الطرف المهاجم، لا بد أن يخلق «انطباعاتاً بأن العالم قد انقلب رأساً على عقب» وأن «الزمن قد اختل»^(١١)، بل ربما كان الأمر الذي يسبب صدمة أشد هو إدراك أن سعي امرأة الصندوق للرضاء الجنسي إنما هو غاية في حد ذاتها، لا تخرج عن نطاق مبدأ اللذة،

وأنها لا ولن تقبل تهذيب ذلك الدافع الغريزي لديها عن طريق الاعتراف بالقيود الاجتماعية - الثقافية، أو بالضغوط المفروضة على النساء لتحديد النشاط الجنسي لديهن بوظيفة الإنجاب. إن امرأة الصندوق هي امرأة بلا أطفال، ولم ينتج عن لقاءاتها مع كل هذا العدد من الرجال (٥٧٠) أن صارت أما. إن اللذة والرضاء الجنسي وحدهما هما ما يدفعها للسعى إلى الرجال. هذه الفكرة المتطرفة، التي تنأى عن المثال الاجتماعي للأُمومة في مجتمع قائم على النظام الأبوي، إنما هي، بلا ريب، متحد واضح لسيطرة الرجال مما يتطلب تصحيحها على الفور^(١٢). مع ذلك، فإن قوة امرأة الصندوق قد تنفي عنها «صفة التحضر» بمعنى أنها قد تحولت إلى امرأة من نوع آخر. وكما تبين خاتمة القصة، فإن هذا التصحيح لا يمكن إحداثه إلا من خلال تضامن النساء أنفسهن. وهكذا نشأ الحاجة إلى نموذج جديد لنور الأُنثى.

وبعد المواجهة مع امرأة الصندوق يعود الملكان، ويقرر الملك شهرزاد الانتقام من جنس النساء بإقامة حكم لإرهابي يقضى بأن تقدم له فتاة عذراء كل ليلة ليقتلها وطهره منها ثم يقتلها في الصباح؛ فذلك هو السبيل الوحيد، كما يتضح من مثال امرأة الصندوق، لضمان إخلاص المرأة. وبهذا يكون المسرح قد نهى لظهور شهرزاد، التي تنجح في النهاية، بإخلاصها وحبتها وذكائها، في تحويل الملك من طاغية مستبد إلى حاكم عادل، إنسان. على هذا النحو تصف القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) عملية إحلال شهرزاد محل امرأة الصندوق بوصفها رفيقة للملك، وتصف في الوقت نفسه كيف تم بذلك إنقاذ مجتمع يتهدهده الاضطراب والتحلل، والارتقاء به إلى درجة أعلى من النظام والمسؤولية الاجتماعية.

وهي بمثابة صورة أدبية لعملية التحضر التي بذل الفلاسفة والشعراء وعلماء الاجتماع المحاولات منذ القدم لإعادة بنائها وتحليلها^(١٣). وهي تتضمن المكونات الكلاسيكية نفسها من حيث إطار القصة والخيال والرمز التي يمكن أن تجددها في أبنية مشابهة. فهناك التعارض بين المدينة باعتبارها مكاناً لحضارة ناشئة، وملكة الرجل/الرجال والقانون والنظام، وبين البيئة الطبيعية التي توحى بالحياة والخصب. وهناك أيضاً المحيط، موطن امرأة الصندوق الذي يتضح ارتباطه بقوة الجنس لدى الأُنثى، ويظل بمنأى عن متناول الجهود التحضرية؛ قوة هائلة من قوى الطبيعة خطرها مائل على الدوام. وهناك فوق ذلك، سلسلة الربط التقليدية المكونة من الجنس/ المرأة والجنس/ الشر، التي تعتبر الغريزة الجنسية لدى النساء قوة شيطانية وحشية في حاجة إلى أن تخس وتقمع. وهذه النظرة الأخيرة بوجه خاص، بمثابة عامل لإضفاء الشرعية لتأكيد أن المجتمع «التحضر» الناشئ بعد هذه المواجهة لابد أن يهيمن عليه الرجال. ينبغي إذن أن يتم تفسير عملية التحضر داخل سياق مجتمع يقوم على نظام السلطة الأبوية. وهو مجتمع يرى بالطبع، من منظور الرجال الذين يفرضون قيمهم ويعززون من سيطرتهم على النساء، أي مجتمع يحكمه ملكان أخوان يزعمان لنفسيهما الحق المطلق في السلطة والسيطرة، انطلاقاً من موقع الضحية، ضحية خيانة النساء، وضحية الرغبة الجنسية لديهن^(١٤).

لقد بين فرويد أن عملية التحضر تنطوي على مسألة لابد فيها للرجال والنساء على السواء من أن يتغلبوا على حاجاتهم الجنسية الغريزية وأن يتجاوزوها ويتساموا بها من أجل تحقيق ذاتية مكتملة. وعن طريق «الثقافة» يتم ضبط حاجاتهم ورغباتهم الجنسية، وقمعها وتهذيبها. فلا يمكن أن يكون هناك تحضر دون عملية كبح وتسام. غير أن فرويد يغفل أو ربما (بسبب تركيزه

إن قصة شهرزاد التي وضعها مؤلفوا/ جامعو حكايات (ألف ليلة وليلة) المجهولون إطاراً للمجموعة،

فى حكاية شهرزاد، وكذلك حقهما فى قتل زوجيهما بعد اكتشاف الخيانة. ولكن عندما يفقد الملك شهرار كل قدرة على الحكم على الأمور، عندما يلجأ إلى اغتصاب المملرى وقتلن الواحدة بعد الأخرى، عندئذ فقط كان لابد من رده إلى الصواب. وعلى الرغم من أنه لا يوجد فى القصة تبرير لقسوة الملك الوحشية فإن هذه القسوة أمر موضح ومفسر، والدافع إليها مشروح، ألا وهو التجربة التى مر بها وتعرض فيها للخطر الداهم من قبل النشاط الجنى للمرأة. وإذن فمهمة شهرزاد هى أن ترشده داخل الحدود المتعارف عليها للمجتمع الإنسانى. ولكن لابد من أن نوضح أن القصة لا تضع دعوى الملك بحقه المطلق فى السيطرة على النشاط الجنى لزوجيه موضع المناقشة.

التحرر ونموذج دور الأنثى:

إن شخصية امرأة الصندوق ذات الدافع الجنى الشريرة ليست نادرة فى الأدب العربى بأى حال من الأحوال. فهذه الشخصية شائعة فى الكتابات الأدبية المسهبة التى تنور حول النشاط الجنى حيث تظهر «المرأة المتبجحة»، (وهو الوصف الذى أطلقته عليها فاتنا أ. صباح Fatma A. Sabbah)، بوصفه صورة متكررة تمكس خيالات الذكر وهمومه^(١٦). ولكن القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) وحدها هى التى تعرض هذه الشخصية نموذجاً موازياً ومقابلاً لنموذج دور الأنثى الإيجابى الذى يمثل فى شخصية شهرزاد. مع ذلك، فإن شهرزاد لا تتطابق على الإطلاق مع صورة الدور «النمطى» للمرأة «الأنثى»، كما تصفها بيتى فريدان Betty Friedan، على سبيل المثال، التى تتسم بافتقارها إلى الذاتية^(١٧). يقول بيرتون فى ترجمته: إن شهرزاد «قد جمعت ألف كتاب من حكايات تتصل بالأجناس القديمة والحكام الراحلين. ودرست أعمال الشعراء وحفظتها عن ظهر قلب. كما درست الفلسفة والعلوم والفنون»^(١٨). إن

على المجال البيولوجى - السيكولوجى وليس الاجتماعى - التاريخى) لا يولى اهتماماً كافياً للعوامل الاجتماعية - الاقتصادية والأبنية الاجتماعية - السياسية داخل مجتمع معين، التى تؤثر على طريقة تطور الحضارة تاريخياً. ولهذا فقد ذهب هيربرت ماركيزوز Herbert Marcuse إلى تحليل نمط معين من القمع أطلق عليه «فائض القمع» Surplus-repression الذى قد لا يكون حمياً أو ضرورياً فى عملية التحضر، لأن فاعليته ترجع إلى «الأمس التى يتضمنها مبدأ واقعى معين» يتصل على سبيل المثال بالتقسيم الاجتماعى للعمل أو استمرار نظام الأسرة القائم على الزواج الأحادى وعلى السلطة الأبوية. ويتجلى هذا المظهر بوضوح فى قصة شهرزاد الإطارية: تنطوى العملية على قمع النشاط الجنى لدى الأنثى فى مجتمع يخضع لهيمنة الذكر حيث تعد العلاقات الجنسية أيضاً وأساساً، علاقات سلطة وملكية. وفى حين يتم تصوير امرأة الصندوق بوصفها شخصية شيطانية تهديدية، فإن الملكين يظهران نموذجين مثاليين للحفاظ والاعتدال الجنى. إن النشاط الجنى لديهما ليس موضع نقاش، إنما النشاط الجنى الأنثوى هو الذى يشكل خطراً يهدد مجتمع قائم على مبادئ النظام الأبوى، ويمثل تحدياً واضحاً للنظام الذى يقضى بانتقال اسم الرجل وملكيته ومكانته وسلطته من جيل إلى الجيل الذى يليه. وليس من قبيل المصادفة أن شهرزاد قد أنجبت للملك ثلاثة أبناء خلال الأعوام الثلاثة التى عاشته فيها، مما ضمن استمرار نظام الحكم القائم على السلطة الأبوية.

إنه إذن النشاط الجنى الأنثوى كما يتم تصويره فى القصة المروعة لامرأة الصندوق الشيطانية التهمة التى ترغم الملكين على مضاجعتها، هذا النشاط هو الذى ينظر إليه بوصفه خطراً يهدد تماسك مجتمع يصير الرجال فيه على السيطرة والسيادة. ودعوى الملكين بامتلاك النشاط الجنى لزوجيهما ليس موضع نقاش

الذى تصوره الخرافة Fable؛ فالتاجر قد استمد القوة لينتصر على الحمار الحاذق من عنصر خارق للطبيعة. أما هي فتنت بأن لديها الفرصة، إذا ما أقدمت على المخاطرة، لأن يتفوق ذكائها على وحشية وجبروت الملك الذى يفترق إلى معرفة خارقة مثل تلك التى كان يمتلكها التاجر، نظيره الرمزي فى الخرافة.

وعندما يتبين الوزير أن القصة لا تؤتى الأثر المطلوب على ابنته، يغير من استراتيجيته فى محاولة تثبيتها عن عزمها، ويلجأ إلى قص حكاية تحذيرية؛ خرافة ثانية مصحوبة هذه المرة بتهديد واضح. وقصة «الديك والدجاجات»، وهى حكاية غير مشيرة فى حد ذاتها، عبارة عن نموذج لخرافة تقسيم إيديولوجية (بمعنى «وعى زائف») لإضفاء الشرعية على هيمنة الذكر، وذلك باستخدامها قالب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه فى عالم العلاقات الاجتماعية التى تحكم البشر. إن نموذج السلوك الاجتماعى المتمثل فى ضرب التاجر زوجه لتأكيد سيطرته عليها يستمد سنده الشرعى من العالم الطبيعى المزعم الذى يفرض الديك فيه هيمنته على الدجاجات فى حظيرة الدجاج. غير أن شهرزاد لا يصعب عليها إدراك أن هذه الرسالة ما هى إلا قياس زائف آخر، وترفض ببساطة تطبيق «المضمون الأخلاقى» لهذه الخرافة على حالتها الخاصة، معارضة بذلك أباهما الذى يهددها قائلاً: «سوف أصنع بك مثلما صنع ذلك الزوج بتلك الزوجة»^(١٤). وهى تدرك إدراكاً تاماً أن موقفها ليس بأضعف من موقف أبيها الوزير الذى يقع عليه ضغط كبير لمجزة عن إيجاد العلماى وتقديمهن للملك من أجل زيجات الليلة الواحدة، لذلك فإنها ببساطة تتجاهل أوامره.

وشهرزاد ليست بالمتهوره أو المتحمدة الغاشمة. إنها تحقق أهدافها ليس فقط عن طريق المقاومة الصلبة، كما يظهر من المواجهة بينها وبين أبيها، ولكن أيضاً بالفتنة ودقة التخطيط، والمهارة فى التدبير، كما يتضح من

كثيرة؛ فهى تعرف تمام المعرفة من تكون وماذا تريد؛ وهى مثقفة؛ ولديها الفتنة وروح الفكاهة، والفراسة، وروافة الحس، إلى جانب امتلاكها مهارات كثيرة فى فن المعاملات الاجتماعية. وهى بالإضافة إلى ذلك شخصية تتمتع بالاستقلالية كما يتضح من موقفها فى مواجهة أبيها. إذ ينهياها عن التطوع للزواج من الملك لكنها ترفض الإذعان له وتصر على المعنى فى الطريق الذى اختطته لنفسها. وإذا كان لنا أن نعد أحد المعانى الأصلية لمصطلح «التحرر» فى القانون الرومانى إشارة إلى تحرر الأنا من سلطة الأبوين المتمثلة فى شخصية الأب القوى المهيمن، فما لاشك فيه أن شهرزاد تعد مثالاً مبكراً جداً للمرأة المتحررة. إنها مستعدة للمغامرة والمخاطرة، تتخذ قراراتها بنفسها، ولا ترضخ لمحاولة أبيها منعها.

وفى محاولة من الوزير لتحذير ابنته من الزواج بالملك، خشية أن تقتل، يقص عليها قصة يهدف منها إلى إقناعها بأن براعتها لن تحول دون عزم الملك على قتلها. وتعد أول مثال للقصة - داخل - القصص، وهى خليط من الطرفة anecdote والخرافة fable والحكاية التحذيرية cautionary tale، على غرار العديد من الحكايات التى سوف نتبع فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). وتصف حكاية «الثور والحمار» كيف أن حماراً حاذقاً يمتنع نوراً بأن يتظاهر بالمرض كى يفلت من العمل الشاق فى الحقل. ولكن، لأن التاجر يفهم لغة الحيوانات، ينتهى الأمر بالحيوان الحاذق إلى أن يصبح هو المغفل الذى يحل به المقاب؛ فالسيد يتقلب على الحمار بسبب مواهبه الخارقة. ورسالة الوزير إلى ابنته واضحة: «لا ينبغي أن تقدرى ذكائك وبراعتك فوق قدرهما؛ إذ لن يمكنك التفوق فى الدهاء على سيدك، أى على الملك الذى سيعاقبك». لكن شهرزاد لاتأثر بحكاية أبيها ولا تخفها هذه الحكاية على تغيير رأيها. إنها تتبين بوضوح زيف القياس بين موقفها والموقف

حيوية الدافع الجنسي الذى يحيز رفيقة الجنى المنطلق من قاع البحر. والقوة الغريزية المصاحبة لتجربة اللذة هى التى توفر مثل هذا الحافز القوي فى سعى البشرية لبولوج السعادة. الشيء الذى فقد هو التجربة الجنسية باعتبارها قوة طبيعية حيوية، لا تعرف حدوداً، وهو جانب مميز فى الطبيعة البشرية وفى سعى الرجال أو النساء الأبدى لبولوج الرضا والسعادة. وإذا كان التحرر يفهم على أنه التطور الحر لكل الطاقة الكامنة فى الفرد باعتباره بشراً، فإن دور شهرزاد، باعتبارها المرأة التى اضطلعت بمهمة الكبح، والتى تخضع رغباتها لرغبات الرجل. ينم هذا الدور عن وجود قيود على تحررها. والشيء الذى فقد أيضاً، أو بالأحرى، الذى لم يسمح له بالتطور فى مجال دور شهرزاد، هو تطبيق ما تملكه من مواهب كبرى على المستوى العام للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، خارج جدران بيتها. فشهرزاد لا تستطيع بأى حال استخدام مهاراتها من الفطنة والبلاغة والقدرة على الإقناع، وما لديها من ذكاء وثقافة، خارج نطاق علاقتها بالملك؛ على سبيل المثال فى مجالات أنشطة الملك، بعد أن يتركها كل صباح: فى الحكومة أو التعليم أو القضاء. ويقول بيرتون فى ترجمته لتلك العبارة التى تتكرر فى النص كثيراً «ثم خرج الملك إلى محل حكمه واحتكك الديوان فحكم وولى وعزل وأمر ونهى إلى آخر النهار» (صبيح ١٨/١) (٢١١).

وفى الناحية الأخرى، تقبع شهرزاد فى البيت فى انتظار عودته. ويتضح تقييد إمكاناتها من واقع أن كل براعتها وعلمها موجه فحسب لتسلية وإمتاع وخدمة شخص واحد هو زوجها. وهكذا تكشف القصة الإطارية لـ «ألف ليلة وليلة» عن أن «عملية التحضر» تؤدى إلى وقوع النساء فى شرك الحياة المنزلية الضيقة، فيخضعن لاحتياجات أزواجهن، ويمارسن دوراً محدوداً لا يتعدى دور الحبيبة/ الأم/ الزوجة وربة الدار، دون أن تتاح لهن فرصة للمشاركة فى الحياة العامة للمجتمع على نحو

الخدعة البارعة التى نفتق عنها ذهنها للتعامل مع الملك شهريار والسيطرة عليه... وهكذا تنجح شهرزاد بذكائها وسحرها، ومهاراتها الاجتماعية، فى تغيير الملك الذى يصبح حبيبها وأباً لأبنائها، ويتحول من طاغية إلى حاكم عادل. وتوحى النهاية بحلول عصر ذهبي من السلام والرخاء الذى يعم المجتمع بأسره. فالملك يحكم حكماً إنسانياً، ويتوقف عن الإرهاب والقتل، وبذلك تتحقق «المدينة الفاضلة» حيث يتوفر الانسجام الاجتماعى والسعادة. تلك إذن، كما يستدل من القصة الافتتاحية لـ «ألف ليلة وليلة»، هى مهمة التحضير التى تقع على عاتق المرأة: فمن طريق الفضائل الأنثوية المثالية كما تقدمها القصة، عن طريق الجمال والسحر، والحكمة والفطنة، عن طريق الحب والخضوع، ولكن أيضاً عن طريق الثقافة والذكاء وبراعة الإقناع والمثابرة والعمل الهادف، جرت عملية تأسيس مجتمع متحضر على مستوى جديد عال، يمكن للبشرية اتخاذه نموذجاً على مر العصور. إن نموذج دور الأثنى الذى قدمته القصة الإطارية لـ «ألف ليلة وليلة» منذ ما يقرب من ألف عام، يقف اليوم نموذجاً مثالياً لما يمكن وما ينبغي أن تكون عليه المرأة فى أى مجتمع «متحضر». وهو نموذج لإيجابى إلى حد كبير، ويعتمد كثيراً عن النماذج التى حفل بها فيما بعد الأدب العربى - الإسلامى والفلسفة الإسلامية، والتى صورت النساء بوصفهن أشياء، محكوم عليهن بالصمت والطاعة والخمول (٢٠).

إيديولوجية التحكم والسيطرة:

ولكن بالطبع ليس هذا كل ما فى الأمر. فالنهاية السعيدة لـ «ألف ليلة وليلة» لا يمكنها أن تخفى ما تم التضحية به فى عملية إنشاء هذه الحكاية الإيديولوجية البارعة التى تعرض، من المنظور الذكورى، نموذجاً مجبلاً اجتماعياً للعلاقة بين الرجل والمرأة. إن عملية التحضر التى تتمثل فى التطور من شخصية امرأة الصندوق إلى شخصية شهرزاد، تكشف أيضاً عما تم فقده، ذلك هو

والحقيقة أن القصة لا تخبرنا هل يتم لإرضاء شهزاد أم لا؟ والواقع أننا لسنا في حاجة لأن نعرف. ففي المجتمع القائم على نظام السلطة الأبوية لا يعتمد إلا بإرضاء الرجل، ونتيجة لذلك فإن غرض شهزاد يعنى الإنكار التام لحاجاتها الجنسية، وإخضاع رغباتها لرغبات الرجل. فبعد انتهائها من القص كل ليلة «يقضى الملك حاجته منها»، لقد أصبحت أداة جنسية. ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر القصة السابقة لامرأة الصندوق التي أجبرت الملكين على الخضوع لرغبتها، والتي «قضت حاجتها منها»، لكي نفهم مغزى هذا البعد الجليدي في النشاط الجنسي الأنثوي. هنا فقط، ومن المنظور السابق لامرأة الصندوق، تتضح تماماً الرسالة التي تحملها الحكاية الافتتاحية لألف ليلة وليلة؛ لقد اكتملت عملية الإحلال للنشاط الجنسي القوي لامرأة الصندوق.

الوظائف التعليمية الأخلاقية والثقافية الاجتماعية:

الجدائية الموسوعية وتصفيتها

من خلال نموذج دور أنثوي من الخوض:

شهزاد وامرأة الصندوق؛ شخصيتان أدبيتان نسائيتان، وجهان مختلفان للمرأة والنشاط الجنسي الأنثوي. ما الهدف من ربط حكايتيهما معاً؟ وما وظيفة القصة الإطارية فيما يتعلق بصلتها بباقي حكايات (ألف ليلة وليلة)؟ هل هي مجرد وسيلة قصية مخلخله البناء، تعمل بطريقة مصطنعة على تجميع عدد كبير من القصص على نحو لا يتيح للإطار أن يكتسب أى وزن بنسوى خاص به، وبحيث لا يلبث أن يغيب مصير شهزاد عن مخيلة القارئ؟ تلك هي الجدلية التي تثيرها جيرهارد Gerhardt التي ترى أن عناصر القص في الإطار من الضعف بحيث لا تستطيع جذب اهتمام القراء. «إن ألف ليلة وليلة لا تتمتع ببناء قوى تمثل مجموعة ذات إطار؛ إذ يفتقر بناؤها إلى الفكرة. فما إن يبدأ نص الحكايات حتى يأخذ الإطار في التلاشي

يسمح بالانطلاق الكامل لقدرتهن. على هذا المستوى، فإن تحرر شهزاد ومآثرها تحدهما بشكل صارم أبنية وقوانين مجتمع قائم على نظام السلطة الأبوية»^(٢٢).

والمنظور الذكري في القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) لا يفسح مجالاً لمثل هذه الاعتبارات بالطبع؛ وإنما يقدم بدلاً من ذلك بنية إيديولوجية لإضفاء الشرعية على تسلط الرجال وهيمنتهم على النساء. هكذا نجد أن نموذج الدور الذي ترسمه شخصية شهزاد يبلغ أوجهه في رواية من الحب الرومانتيكي ألقت بظلالها على العلاقة بين الملك ورواية الحكايات، وذلك في الصور versions التي ظهرت لهذه الحكايات فيما بعد وبخاصة الصور الغربية. إن العلاقة الجسدية البحتة والليبيدية بين امرأة الصندوق والأخوين، المتمثلة في ذلك اللقاء الجنسي الفج الذي يورغم فيه الملكان على إرضاء شهوة المرأة النهم؛ هذه العلاقة يحل محلها جواب وحش وجسدي بالمقدار نفسه من جانب الملك شهريار، جواب يهدد وجود المجتمع ذاته. ويكون حل الصراع هو إدخال علاقة من نوع جديد بين الرجل والمرأة. علاقة تتضمن الرغبة — مروضه ومتحضرة — الحب والاحترام المتبادلين، مما يبدو مبشراً بتحقيق قدر من التوافق والنظام والسعادة يظهر كأنه خلاصة الجهد البشري. غير أن النص العربي الأصل أقل مثالية ورومانسية إلى حد كبير. فالصيغة التي تتكرر في آخر كل ليلة تنتهي فيها شهزاد من قص حكاياتها: «وقضى حاجته من بنت الوزير»^(٢٣)، تبين بوضوح الثمن الذي تدفعه المرأة في عملية التحضر. فالأصل العربي لا يخفي مسألة التحكم والسيطرة خلف ستار من الرؤية البلاغية والشعرية للحب الزوجي الذي يربط بين الحبيبين في انسجام وتساوٍ، على عكس ما نجده في الترجمات الغربية التي تميل إلى الرومانتيكية التي وجدت طريقها فيما بعد إلى الصور versions العربية المعدلة، كما في نسخة بيرتون، حيث يتعمل التعبير إلى الصيغة التالية: «وناما متعانقين بقية الليل».

«ألف ليلة وليلة» تظل محبوبة وغامضة، وفقاً لتفسير فريال غزول، التي ترى أن «صفتها المميزة تكمن في التوجه الموسوعي encyclopaedic drive: إذ تضم حكايات ووجهات نظر من الكثرة بحيث يستعصى استخراج أية خلاصة إيديولوجية منها»^(٣٢). ولا شك أن هذه الملاحظة تبدو صحيحة تماماً إذا ما نظرنا إلى اتساع هذا العمل وتنوع أصوله وتغايرها إلى أقصى درجة. غير أن هذا الرأي يصدق فقط في حالة ما إذا كنا سنتعامل مع القصة الإطارية باعتبارها واحدة من بين قصص كثيرة، ولا تمتنع بوضع خاص أو وظيفة خاصة بالنسبة للمجموعة في جعلتها، الأمر الذي يتعارض مع اعتراف غزول نفسها بأهمية القصة الإطارية. ويبدو كذلك أن هناك تعارضاً بين التأكيد بعدم وجود ما يسمى «النموذج الموحد» في المجموعة، وإصرار غزول في الوقت نفسه على ما تطلق عليه «الوحدة في التعدد» التي ترجع غزول أهمية «ألف ليلة وليلة» إليها. مع ذلك فلا نبتن لنا غزول بالتحديد ماهية هذه الوحدة أو م يمكن أن تكون؟

وتجلى محدودة حاجة فريال غزول في تعليقاتها على البنية القصصية لـ «ألف ليلة وليلة». فالتنوع الهائل في المجموعة، وما تنطوي عليه حكاياتها من «فراء وتغاير» و«تعقد في الموضوعات»، كل ذلك يفضي إلى ما نسميه غزول «بالتلذذ»، أي أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة، ومجموعات متباينة من القيم والأنماط الثقافية. ولدعم حجتها تستلزم المؤلفة النساء، وما يزعم من «تضارب ميولهن»: فهناك نساء «تسيطر عليهن منع الجنس» كما أن هناك «نساء يتخذن مثلاً للسلوك الأنثوي (السوي)»^(٣٤)، ويتأرجح القصص جيئة وذهاباً بين هذه الفئات المختلفة. وهذا التلذذ يحول دون ثبات منهج القص وينحرف بالقارئ فلا يستطيع أن يرسو بالص على شاطئ الحياة الاجتماعية الخارجية. ذلك أن الاهتمام يتركز على التحولات داخل نطاق

تدريجياً. ولا نلبث أن نأخذ في نسيان شهرزاد ومأزقها شيئاً فشيئاً^(٣٥). وقد أكد جروم و. كليتون Jerome W. Clinton مؤخراً أهمية القصة الإطارية التي يفترض أنها توفر نوعاً من «السياق» إلى جانب الروابط «الموضوعية والسيكولوجية» مع الحكايات الأخرى^(٣٦). وكانت ملاحظات برونو بتلهام Bruno Bettelheim^(٣٧) حول الدور العلاجي لشهرزاد هو ما أوعز لكليتون بهذا التفسير للقصة الإطارية. غير أنه من الواضح أن كليتون أكثر اهتماماً بما يطلق عليه التكوين السيكلوجي للملك، أو «جنونه» المفترض المبني على «صدمة الطفولة» نتيجة الفشل في «إقامة رابطة إيجابية مع النساء» في طفولته وشبابه. ولسوء الحظ، لا يوجد برهان إيجابي كبير يساند مثل هذا التفسير^(٣٨). وعلى الرغم من أن كليتون يمتدق في وحدة القصة الإطارية، مثل سابقه فإنه غير قادر على أن يدرك الصلة الوثيقة بين جميع جزئياتها القصصية فهو يقول إن الخرافتين «لا ثلاثان الموضوع بدرجة مقنعة»، ويصفهما بأنهما «غير متميزتين»^(٣٩).

وأما الرأي الثالث، فهو لفريال غزول التي تؤمن أيضاً بأهمية القصة الإطارية. وقد لاحظت أنها بمثابة «العنصر الحاسم» في المجموعة، وأنها «أسرة مثلها مثل» جميع القصص التي ترويها شهرزاد^(٤٠). وتقول غزول إن ما يشد انتباه القارئ ليس فقط الإثارة التي تولدها حالة الصراع الأولى، وإنما «البداية والنهاية ذات الصيغة الشائنة»، في كل ليلة، التي «تقطع عملية القص بانتظام». هو ما يظل «يذكرنا بدراما شهرزاد»^(٤١). أما الحكمة الدرامية القوية للقصة الإطارية ذاتها، فإنها تترك بصمتها على البناء الكلي لـ «ألف ليلة وليلة» بصفة خاصة. والخلاصة هي أن تعقيدها وشدها «القصة الإطارية» يظل يحوم فوق حديث شهرزاد^(٤٢).

وبعد قراءة القصة الافتتاحية لـ «ألف ليلة وليلة»، لا يسعنا إلا أن نوافق على رأي فريال غزول، على الرغم من أننا سوف نستخلص نتائج مختلفة تماماً. فرسالة

يميزها عن الحكايات الأخرى التي تضمها المجموعة.

وتبين كاترين سليشر جيتس Katherine Slater Gittes في مقالها عن «حكايات كنتنبري وتقليد التأطير في التراث العربي» The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition أن إنشاء مجموعات وقصص ذات إطار، سمة مميزة للأدب العربي الإسلامي في العصور الوسطى، ويعكس فكرة بنوية يمكن ملاحظتها كذلك في المبادئ الجمالية التي كانت تحكم أعمال الفنانين والعلماء في تلك الحقبة. إن إنشاء إطار يبرز كل من المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل باعتباره كلاً، ويتيح عرض «نمط من المعرفة الموسوعية» (الأدب)، إنما هو حيلة قصصية تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ في (ألف ليلة وليلة) (٣٧). وأما وظيفة الراوية التي تقدم وجهة نظر فردية، تربط بين الأجزاء المفردة وتوحد بين قصص المجموعة كلها، فهي سمة أخرى مشتركة. مع ذلك، فإن (ألف ليلة وليلة) تختلف من ناحية مهمة عن القصة الإطارية النمطية كما تشرها جيتس. إن قصة شهرزاد قد بنيت بإحكام ووجهت نحو هدف نهائي، أو ذروة يتم عندها حل المسألة المعلقة والمطروحة منذ بدء القصة، ألا وهي مسألة المصير الذي ينتظر الراوية البارة. فالقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية؛ إنها تتميز بنهاية واضحة لا تحول برغم ذلك دون استخدامها إطاراً يضم مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التي لا يجمع بينها شيء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة، والبعد الثقافي الاجتماعي للقصة الإطارية ذاتها.

ويبدو أن هناك مقولتين اثنتين على الأقل يمكنهما تقديم جواب للسؤال حول مغزى قصة شهرزاد. المقولة الأولى تتصل بالبعد الأخلاقي - التعليمي للقصة. إن البطلة بوصفها الشخصية الإيجابية

القص، وبذا تظل عملية القراءة محصورة في دائرتها الذاتية (٣٥). وقد يصدق هذا إذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتبارها سلسلة قصص غير مترابطة، قطعة من الأدب توجد في ذاتها ولذاتها فحسب؛ لكنه بالتأكيد لا يسمح بتفسيرها باعتبارها مجموعة من القصص ضمنها إطار واحد، وقام مؤلفون متتابعون بتفكيحها وتنسيقها لكي تقدم إلى جمهور من القراء لاشك في أنهم سيحتاجون إلى «إرساء» النص على واقع «عالمهم الاجتماعي» كيفما رحيماً كان. ويبقى السؤال عن الهدف المحدد الذي تخدمه القصة الإطارية في مثل هذا الخطاب الأدبي بين المؤلفين والمؤلفين والقراء.

ومحدودية التفسير الذي تقدمه غزول ناشئ من حقيقة أنها لا تميز بين الراوية في القصة (شهرزاد) والمستمع إليها (شهریار) من ناحية، وبين راوي قصة شهرزاد/ شهریار، الذي يخاطب جمهوراً تاريخياً حقيقياً من الناحية الأخرى. لاشك أن الهدف من قيام شهرزاد بقصص الحكايات داخل الواقع الروائي لمسلم (ألف ليلة وليلة) هو «مجرد الحياة، أو المحافظة على البقاء كما تقول غزول (٣٦)». ولكن ما الهدف الذي يقصده القاص الذي كتب (أو القاصون الذين كتبوا) هذه الحكايات بغرض النشر، ولماذا يذهب/ يلهبون إلى هذا المدى لإنشاء قصة جديدة تصبح هي الإطار، بتجميع عناصر قديمة مختلفة لتتكون منها قصة درامية مركبة وموحدة تتميز بالأصالة بشكل مذهل؟ فوق ذلك، فمن المؤكد أنه ليس هناك «تذبذب» داخل الواقع التخيلي للقصة الإطارية ذاتها، ليس هناك غموض ناتج عن تأرجح السرد القصصي الذي يفترض فيه أن يساوي من حيث الأهمية بين جميع الشخصيات والصيغ والنماذج، إلى آخره. لكن القصة تعرض نموذجاً ذا بنية قائمة على الإقناع وتطوراً متسلسلاً يقضي إلى نهاية سعيدة تبلغ ذروتها مع خاتمة (ألف ليلة وليلة)، على نحو غير مسبوق. فالوظيفة البنيوية للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) وكذلك قوتها وما بها من إثارة قصصية، كل ذلك

تضمها المجموعة. فكان شخصية شهرزاد - من خلال نموذج دورها المحتذى - تعلق على جميع القصص التي تروها وجميع الشخصيات التي تتضمنها هذه القصص، وهكذا، فعندما تروى شهرزاد قصصاً فاحشة عن نساء فاسقات وعن إفراطهن الجنسي، فإن المثال الخاص للراوية يعارض الحقيقة المحظورة والمغرية في آن، وذلك بتقديم نموذج عكسي، ممثلاً في شخصيتها، كفيلاً بأن يلغى الجاذبية «السابقة للتحضر» لتلك الأمثلة القائمة على لإرضاء الفرائز والانتشاء الليبيدي. ولا نفتأ الفواصل ذات الصيغة الثابتة التي تقطع حديث شهرزاد على فترات منتظمة، أن ترد القارئ إلى التفكير في مصير الراوية/ البطل. فهذه الفواصل التي تقطع الحكايات تعمل بوصفها منهاجاً، يحفز القارئ للتأمل في أحوال الناس الذين تحدث عنهم قصة ما، وفي الوقت نفسه، لمقارنة موضوعها وأحداثها بنظائرها في قصة شهرزاد نفسها. وبالطبع لا يوجد الكثير من أوجه المقارنة معظم الحالات، ولكن في بعض الحالات نجد أن المقارنة تتصل بقضايا مهمة، مثل وضع الرجال والنساء في المجتمع، أو مسألة السلطة والسيطرة لإزاء المقاومة والتمرد.

لقد وجد أوائل من قاموا بتجميع وتأليف ألف ليلة وليلة) من العرب الذين أعطوا القصة الإطارية شكلها الذي رويت به لأول مرة في (مروج الذهب) للمسعودي في عام ٩٤٧، وجدوا أنفسهم بضد عمل رهيب لدرجة الإحباط عندما بدأوا مهمتهم في وقت ما من القرن الثامن أو التاسع^(١٠). فهؤلاء الكتاب الذين ظهروا في عصر تميز بالتوسع السريع للإمبراطورية الإسلامية - العربية، قد أتبع لهم الاطلاع على رصيد هائل من الكنوز الثقافية لبلدان مختلفة كالهند والصين وأسبانيا واليونان، وفارس ومصر، وبلاد المغرب، وكذلك قلب الجزيرة العربية من الخليج إلى الفرات. وشرع المؤلفون في تطوير تراث الكنوز الأدبية لأنفسهم ولقرائهم بترجمة «وتعريب» وتعديل القصص التي تجمعوها في دمج عناصرها الجبلية في عالمهم الأدبي. لم يتركوا شيئاً مما

حل محل شخصية سلبية، منشقة بهذا نموذج دور قوى يضع معياراً للسلوك الاجتماعي، ويزيد إقناعاً تلك المقابلة الصارخة بين الشخصيتين المتناقضتين والبديل الصارم المرسوم بدقة وحدة بالغتين. ولدعم الرسالة المستخلصة تم إقحام أبيات شعرية مقتبسة عن ذلك الشاعر الذي يشبه جمال المرأة - في معرض مدح جمال امرأة الصندوق - بأروع الظواهر الطبيعية:

أشرقت في الدجى فلاح النهار
واستارت بنوره الأسحار
من سناها الشمس تشرق لما
تبدى وتتجلى الأقمار^(١٢).

ولكن يجب التعامل مع هذه الرسالة البالغة في وصف مفاتيح النساء بحذر كبير داخل المنظور الذكري للقصة. فالجمال من ناحية الرؤية الأخلاقية، لا يبدو أن يكون واجهة خارجية تعمل بوصفها إغراء يدعى الرجال لمقارنته. وهكذا يتم الاستشهاد بقول شاعر آخر، ونجد أن تلك أبيات الشعرية التي تخمر القارئ من الوقوع ضحية «خداع الذكاء الأنثوي»، تشكل بوضوح المنظور الذكري والرسالة الأخلاقية للنص.

والشعر للسخرية أن أبيات المشار إليها ترد على لسان امرأة الصندوق. إنها ذاتها، مزهوة بحيويتها وقدرتها على الإغراء، هي التي تلقى أبيات الشاعر الذي يدعو بني جنسه من الرجال إلى أن يتبعوا مثال يوسف وآدم لكي يتجنبوا الخضر للنساء، وقد مكاتبهم من جراء الجاذبية الجنسية للجنس الأنثوي. مع ذلك، فمن المهم كثيراً أن ننظر إلى الهدف الأخلاقي والتهرب على أنه جزء لا يتجزأ من البعد الثقافي الاجتماعي الأشمل، الذي يمكن أن نتبينه في ذلك الترويج الأدبي لنموذج دور جديد للأثورة، ولللاقات بين الذكر والأنثى، وهو ما يشكل لب القصة الإطارية كما سبق أن بينا. بمعنى آخر، فإن إطار (ألف ليلة وليلة)، يحمل كنوع من المصفاة يشرب القارئ من خلالها جميع القصص التي

صياغة أجزاء من النص لتلائم الأذواق والمتطلبات الاجتماعية - الثقافية في المجتمع الإسلامي الأكثر تحضره الذي يشكل جمهور القراء. وفي الواقع أن المؤلفين قد اعتنوا عناية بالغة بتأليف قصة إطارية افتتاحية، تحيط بالأجزاء المفردة للمجموعة كما تفصل بينها، بينما تقدم في الوقت نفسه منظوراً يسمح بفترة انتقادية ويتيح فرصة للتأمل فيما تحمله القصص من مضامين وأفكار ومسائل تتصل بالموضوع. وهكذا، فعندما تروى شهرزاد، ضمن قصصها الكثيرة، قصة تدور حول النشاط الجنسي الجامح، حول المردة الأقوياء، والملاحدة المهرطقين، فإن النموذج الذي تمثله هي شخصياً، باعتبارها البطلة الذكية والورعة في الوقت نفسه، يقصد به ضمان التزام القراء بالطريق الصحيح، اجتماعياً وأخلاقياً. وتمازجاً مثلما تعارض فضيلة شهرزاد وتلغى السلوك الفاحش لامرأة الصندوق في القصة الإطارية نفسها، فإن حضورها الدائم بوصفها رابطة لجميع الحكايات قصد به مواجهة القارئ عند كل مرحلة، بنموذج السلوك الاجتماعي المثالي الذي يتضمن وضعها التحرر والمستقل نسبياً.

وهكذا نجد أن «المهمة التحضيرية» للمرأة كما تتضح من القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة)، موازية بما هي صورة أدبية، لعملية التحضر خلال الحقبة المبكرة للحضارة العربية - الإسلامية، التي امتدت فيها هذه الحضارة من الأصول الوثنية «البربرية» إلى المنجزات العظمى في عصرها الذهبي. إن خضوع شهرزاد لسلطة الملك يلقى تبريراً أخيراً له في فكرة التسليم (في الإسلام) باعتباره المبدأ الذي تقوم عليه هذه الحضارة. وتتمثل العملية التاريخية لتقدم المجتمع المتحضر في ظاهرة اتخاذ هذه الفكرة لمان مختلف سواء لدى الرجال أو النساء في ظل النظام القائم على السلطة الأبوية في ذلك العالم الذي تصفه (ألف ليلة وليلة).

صادفهم. وواضح أن البعد الموسوعي لـ (ألف ليلة وليلة) هو العلامة التجارية لكتاب شديد الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من المادة المتنوعة، ومؤلفين يدفعهم حماس فائق للبحث عن قصص جديدة ومثيرة وعجيبة دائماً وأبداً. إن عملية إنشاء (ألف ليلة وليلة) تتوازي مع، وتعتبر جزءاً من الازدهار المعاصر لها للفنون والعلوم في العصر الأول للنشاط من الحضارة العربية - الإسلامية، الذي كان مثلاً «لحركة التجميع الفكري» في العالم العربي، على حد تعبير فريال غزول^(٤١). ومثلهم مثل الفلاسفة، وعلماء الرياضة والمعماريين، والباحثين في الطب، الذين استخدموا مكتشفات الشعوب والبلدان التي توطدت صلاتهم بها، وأدخلوا وطوروا أفكاراً جديدة لتشر أعمالاً خاصة بهم؛ كذلك فإن المؤلفين العرب قد طوعوا واستخدموا التراث الأدبي الذي تعرفوه، لينقلوه ويصهروه كي يتحول فيصير شيئاً «عربياً» فريداً.

مع ذلك، لم تحل هذه العملية من الأخطار والمآزق. فكثير من القصص التي جاءت من بلاد أخرى لتصل إلى «الساحة الأدبية» في مراكز مثل بغداد أو القاهرة تضمنت مادة تمثل إشكالية، بما هي عناصر وثنية أو أوصاف لعادات وقيم اجتماعية لم يكن من السهل إدماجها داخل الدستور المحكم للقانون الديني وما يصحبه من قواعد النظام الاجتماعي في مجتمع إسلامي يقرم على السلطة الدينية الصارمة. وفوق ذلك، كان الكثير من الحكايات التي تنتمي إلى الميراث الأدبي للمؤلفين أنفسهم من عصر ما قبل الإسلام؛ تتضمن ملامح مثيرة للجدل مثل قصة امرأة الصندوق وحيويتها التي تفوق الحد، وما تنطوي عليه من وعد/ نذير بالإرضاء لليهبدي الانهائي، وهي ملامح ربما ولدت أيضاً مشكلة بالنسبة لجامعي حكايات (ألف ليلة وليلة). إلا أن هؤلاء المؤلفين لم يبخسوا هذه المواد المشكّل للرقابة كما جرت العادة في معظم الترجمات الغربية، التي عملت إما إلى حذف فقرات بأكملها أو إعادة

الهوامش :

- (١) انظر: Mia I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling* (Leiden: EJ. Brill, 1963), p.398.
- (٢) انظر: K. Dyroff, *القصاص جبرهارد ص ٣٩٨*، هامش ٧ عن
- "Zur Entstehung und Geschichte des arabischen Buches 1001 Nacht", in *Die Erzählungen aus den 1001 Nächten*: vollst. Deutsche. Ausg. auf Grund der Burton'schen Engl. Ausg., ed. F. P. Grove (Leipzig, 1908), 12 : 280.
- (٣) انظر: Gerhardt p. 398.
- (٤) انظر: Gerhardt p. 401.
- (٥) انظر: Emmanuel Cosquin, *Etudes Folkloriques* (Paris, 1922) pp. 265-347.
- (٦) انظر: Enno Littmann, "Alf Layla wa- Layla", in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden, 1956), p. 362.
- ومقال ليمان صورة مختصرة عن مقالته:
- "Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht", the "Anhang" of his translation *Die erzählungen ausden Tausendundein Nächten*, (Wiesbaden: Insel, 1976, 1953), 12: pp. 647-738.
- (٧) انظر: Enno Littmann, "Zur Entstehung und Geschichte Von Tausendundeiner Nacht," P. 668.
- (٨) انظر: CF. Nikit Elisseeff, *Thèmes et Motifs des Mille et Une Nuits* (Beyrouth: Institute Français de Damas, 1949), P. 35.
- (٩) يقوم تفسيرنا على طيبة كلكتا الثانية:
- "The Alf Laila or the Book of the Thousand Nights and one Night, Commonly Known as : The Arabian Nights Entertainments,"
- التي نشرت الآن كاملة لأول مرة في الأصل العربي مأخوذة عن مخطوطة مصرية جاء بها إلى الهند ماجور تيرنر. Major Turner, *محور الشاهنامة* , W.H. Macnaghten, Esq. 4 vols. (Calcutta, 1839-42).
- والطبعة من:
- كما استمنا أيضاً بطبعة بولاق الأولى لألف ليلة وليلة (القاهرة ، بولاق ١٢٥٢ هـ / ١٨٣٦ م) ، وكذلك ترجمة ليمان وبيرون.
- (١٠) انظر: Evelyne Sullerot, *Woman, Society and Change*, trans. Margaret Scotford Archer. (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971) p.8.
- (١١) انظر: Sullerot p.8.
- (١٢) ملحق سوللايت فليستون CF. Shulamith Firestone على النشاط الجنسي المفرط الذي يشكل خطراً على «التكاثر المستمر الضروري لبقاء الجنس البشري». ويستطرد فليستون: «كان لابد من تقيد النشاط الجنسي عن طريق الدين وغيره من النظم الحضارية ، حصروا في نطاق اغراض التكاثر، بحيث اعتبرت أي متعة جنسية خارج هذا النطاق انحرافاً أخلاقياً أو ما هو أسوأ».
- The Dialectic of Sex* (New York: Bantam, 1971), p.209.
- (١٣) من أبرز الأعمال في هذا الموضوع، بالطبع، عمل فريدي. وانظر أيضاً الأعمال الأتية التي اعتمدت على مؤلف فريدي: Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, (London: Sphere Books, 1969 Books, 1978).
- الذي ترجم من الأصل الألماني الذي صدر للمؤلف عام ١٩٢٩ بعنوان:
- أثار برونو يتلهام Bruno Bettelheim إلى مهمة شهريزاد «التحضيرية»، في كتابه:
- The Uses of Enchantment* (London, Thames and Hudson, 1965).
- (١٤) غير أن تحليل يتلهام - وإن كان مقنعاً - تحفه وقلبه شهريزاد باعتبارها الطبيعة الفلسفية، التي استطاعت أن تنفي الملك من مرض «الصاب» عن طريق قص حكايات الجنيات (Jaing- tales)، وهو ما يتفق بالطبع مع موضوع بحث يتلهام والهدف من كتابه. غير أن يتلهام لا يترك تلك العلاقة السببية بين امرأة الصندوق وشهريزاد، وعملية حلول إحدىهما محل الأخرى؛ باعتبارها جزءاً من الصيغة التاريخية والاجتماعية - الثقافية الأوسع، التي جرى على أساسها تأسيس المجتمع القائم على السلطة الأبوية وإلغاء الشرعية عليه.
- (١٥) انظر: Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, p. 46.

- (١٦) انظر: Fatma A. Sabbah, *Woman in the Muslim Unconscious*, (New York: Pergamon Press, 1984), pp. 3-5.
- (١٧) كما ورد في: *The Feminine Mystique* (London: Gollancz, 1963) p. 81.
- وحبيسة البيت طفلة بين أطفالها، سلبية، ليست لها سيطرة على أي جانب في حياتها، تلك هي المرأة التي كان وجودها لا يتحقق إلا بإرضاء الرجل. كانت تعتمد على حمايته اعتماداً تاماً في عالم لا تشارك في صنعه: عالم الرجل. ولم يكن بمقدورها أن تنبئ لتساك ذلك السؤال الإنساني البسيط: من أنا؟ وماذا أريد؟. ومن الواضح أن هذا الوصف لا ينطبق على شهزاد، على الرغم من أنه يكاد يقترب من وصف حالتها بعد خضوعها للملك.
- (١٨) مقبلة من ترجمة رف. بيرتون.
- R.F. Burton's translation, *The Book of Thousand Nights and Night*, printed by Burton Club for private subscribers only, no. 816 (London, 1885), 1:15.
- Burton, p. 22.
- (١٩) انظر: (٢٠) للاطلاع على دراسة انتقادية عن نموذج الدور السلي للنساء في العالم الإسلامي، يتميز بالصمت والجمود، الذي يلتقي قبولاً عاماً، انظر: Fatma A. Sabbah, *Women in the Muslim Unconscious*, (New York: Pergamon Press, 1984).
- Burton, p. 29.
- (٢١) انظر: (٢٢) انظر لملاحظات لينين ساليروت و Evelynne Sullerot عن «الحبس المنزلي». *Woman, and Society* Domestic confinement. Change, p. 6.
- (٢٣) في النسخة العربية لطبعة كليكتا الثانية ص ٢٠. وانظر أيضاً ص ٩ حيث نجد هذا التعبير يستخدم لأول مرة على لسان شهزاد لنفسها، وذلك في حديثها مع أختها دنيازاد حين أخبرها أن تأتي وتطلب أن تحكي لها قصة بعد أن «يقضى الملك حاجته» من شهزاد. وانظر أيضاً طبعة بولاق ص ٦ وص ١٤.
- Burton p. 29.
- (٢٤) انظر: (٢٥) انظر: Gerhardt, pp. 398 and 400.
- (٢٦) انظر: Jerome W. Clinton, "Madness and Cure in the Thousand and One Nights", in *Fairy Tales and Society*, II, -sion, Allusion and Paradigm, ed. Ruth B. Bottigheimer, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986), pp. 36-51.
- (٢٧) انظر هامش رقم ١٤.
- (٢٨) بحرف كليكتون نفسه بأن تفسيره مبني على برهان دود وسلي، ص ٤١.
- (٢٩) انظر: (٣٠) انظر: Ferial Ghazoul, "Poetic Logic in The Panohantantra and The Arabian Nights", *Arab Studies Quarterly*, 5, 1 (1983): 14.
- وفي هذا المقال طرحت غزيل بعض الأفكار التي تضمنتها رسائلها للدكتوراه: «ألف ليلة وليلة: تحليل بديوي». (Cairo: Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980).
- Ghazoul, "Poetic Logic" p. 14.
- " p. 14
- " p. 16
- " p. 16
- " p. 16
- " p. 16
- " p. 17
- (٣١) انظر: (٣٢) انظر: (٣٣) انظر: (٣٤) انظر: (٣٥) انظر: (٣٦) انظر: (٣٧) انظر: Katharine Slater Gittes, "The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition" *PMIA*, p. 98, 2 (March 1983): 242.
- Burton p. 11
- Burton, p. 13
- ولسوء الحظ لا تذكر جيتس ألف ليلة وليلة في دراستها.
- (٣٨) انظر: (٣٩) انظر: (٤٠) انظر لملاحظات ليتمان Littman على ألف ليلة وليلة في: (٤١) انظر:
- Encyclopaedia of Islam. new ed. (Leiden, 1956) pp. 360-363.
- Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, p. 54.

ليس بالحكى وحده

تشتغل شهرزاد

ممن جاسم الموسى *

ومنذ أن ازدهرت العناية بوظائف الحكاية الشعبية كما قدمها بروب أولاً، وقبل أن يختزلها جريمالس ويشارك في تحويلها أو تعديلها عدد آخر من البنائيين، تعددت القراءة لـ (ألف ليلة وليلة) وبنائت. لكنها، في أحسنها حالاً، عند تودوروف مثلاً، لم تزل تتعامل مع الحكايات وفق أساسين رئيسين:

- «السياسي» والمذلل بصفته جنساً أدبياً.

- والشخص أو العوامل بصفتهم ذواتاً للسرد، أو للحكايات، فهم هناك من أجل الحدث لا غير، ما دامت (ألف ليلة وليلة) تأخذ عما يسميه بالأدب الإنشائي، حيث تأكيد الاستكمال وفق مبدأ السببية الآتية التي لا تترك مجالاً للقرينة النفسية أو للمتأخر الأوسع للنص، فنحن في هذه التصوص (في عالم رجالات السرد) ما دم كل شخصية قصة ممكنة^(١). أي أننا لزنا هذه القراءة ستكون معنيين تماماً بذلك الانسجام المتكرر، بتلك التكوينات الثنائية متقابلة أو متوازنة للوظائف والعاملين والمحمولات التي تتيح لنا أن نتحدث

ربما قاد الانهماك في قراءة (ألف ليلة وليلة) على أنها من أنماط الحكايات الشعبية، أو أنها كذلك كلاً، إلى التركيز على تركيبة أساس داخل أنماط السرد وأزماته. فهناك التحذير، وهناك الاختراق، فالوقوع في الشرك وما يستتبعه من استجواب، فبلوغ الوساطة أو الشراكة، ومن ثم الانفراج: فالمتوالية تبدأ مقلوبة لتنتهي عند الوضع الصحيح. لكن هذه التركيبة ما هي إلا واحدة من عدد كبير من مركبات السرد في (ألف ليلة وليلة)، كما أنها في مساق تلك للمستسخة، أي الأخذ عن الأصول التاريخية، تعتمد عن هذا الشكل لتعود إليه في النتيجة كما هو الأمر في الليلة (٩٥٩، ص ٥٤٥، ج ٢)^(٢) للأخوذة عن ابن حمدون مثلاً. ومثل هذه القراءات اللبئية أو لمساق الحدث تعنى لزوماً إغفالاً للمتن، أو للخطاب ومعنى تعددياته اللسانية:

(١) لسلا الأدب الإنجليزي في كلية الآداب بمكة، تونس.

القارئ مكونات متكررة كالمجاليبي بأثوابه من أدنى وبلاغي مسرف أو غريب، أو كالبخارق أو الغرائبي، سهل عليه أن يتجنب الوقوع في الدمج والتعميم بشأن حكايات كثيرة متباينة. فهناك تسمية لهذا وذلك من الموثقات المتكررة أو الأناسق أو البناءات والتراكيب. لكن هذا التمييز يصعب عندنا يعني الدارس بتاريخ الحكايات وأشكالها واتسماتها وسلالاتها، ولهذا كانت ميا جيرهارد في كتابها الذائع (فن السرد القصصي: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة)^(٥) (برل ١٩٦٣ - بالإنجليزية) تضطر إلى أن تصف الحكايات بأنها سرد شعبي قبل أن تستدرك لاحقاً؛ فتمه وصف متكرر وصياغة جاهزة مما يطلق عليه الشكلانيون الروس لاحقاً إعلانات السرد من مطلع وخواتم... إلخ؛ وعندما تستدرك تقول إن بينها حكايات بمستوى قصصي عال(ص ٤٢).

ولربما تقود قراءة التعددية اللسانية^(٦) في (ألف ليلة وليلة) من جانب، وأشكال الفعل والحواجز من جانب ثان، وكذلك تتحات التعددية داخل الخطاب بأشكالها وصياغاتها الأخرى المتباينة مع (عجائبي) تودوروف (من صور ورسوم وموسيقى وفصوص مرصودة وأقنعة مذهبة لها فعل الحواجز الحرة) من جانب ثالث، إلى تأملات أوسع في فضاءات الحكى التي تبقى (ألف ليلة وليلة) تنفتح بهذه الحرية للأذهان والأعمار المختلفة وعلى مر المصور بأهوائها وتبنياتها وخلافاتها؛

فالحكاية الواحدة يمكن أن تنفرط في أخرى، ويجري تأجيل الأولى في تناوب ما كما هو الأمر في «حكاية أبي الحسن العماني» الذي يمر بالبصرة ثم يشهد بعدما أجمع له الناس أنه «ليس في البلاد أحسن من بغداد ومن أهلها»؛ ويقول أبو الحسن: «وصاروا يصفون بغداد وحسن أخلاق أهلها وطيب هوائها وحسن تركيبتها»^(٧) أي أنه يسأل، فيفتح الفعل من خلال الإجابة. والجواب هو خطاب آخر، رأى عام سائد يعنى

عن انتظامها في هذا الجنس أو ذاك. أما التعدديات اللسانية التي يشغل بها أصحاب الخطاب الروائي، فلا مجال لها في هذا الحقل، أي أنها ستحال ضرورة إلى المتن، إلى فضاءات منسية تنوء عنها؛ حسب كرسيفا أو كريستين بروك روز أو دويت كلوب بين مجموعات النقاد المعنيين بالنص^(٨).

ومن جانب آخر، لا يسع المرء إلا أن يتفق مع آراء تودوروف كلما جرى تخصيص السرد، محكياً مرة أو مكتوباً مرة أخرى: فكلما جاءت الصفحات ييضاً بدا نذير الموت واضحاً؛ وكل ورقة بيضاء يقابلها إلهام الملك كانت توصل له السم الذي يبلغ ريقه وجسده. وتقابل الورقة البيضاء القصة أو الحكاية الموقوفة أو المكبوحة؛ فكل كبح يقابله موت، هكذا كان الحكيم يموت، بينما كان ملك الصين يوشك أن يقتل الخياط وصحبه لصلب وجود ما هو غريب مسلٍ لديهم، فالخلفاء لا ينامون دون حدث أو مغامرة أو حكاية (الليلة ٣٢٨، ص ٥٠٣ - ج ١)، مثلاً، ولهذا كان أحدهم يصيح بالحلاق (ج ١، ص ٩٨): «اصدع رأسي بخراقة خبرك»، لكن الحلاق ينال العرذ بعدئذ؛ فطلب الحكى قائم، أما النتيجة المستكملة فمرهونة باستجابة القارئ أو المستمع، أي المتلقى داخل النص. وفي مثل هذا السياق، تبدو الحكاية شراء للحياة، وتأجيلاً للموت وتسويقاً ومماطلة أيضاً. لكنها اعتراف مدروس بالفن الذي يركنه النخبة إلى الهامش، فيشار منهم عبر طريق آخر يجعل G.K. Chesterton في (بهارات الحياة ومقالات أخرى) يطره بحب بالغ لا بد أن يكون له وقعه في التأثير على بعض التفسيرات الرمزية للحكاية الإطارية^(٩). وبمده يستوات طويلاً، كان تودوروف يستقدم مهارة الشكلانيين منطلقة من حدودها في رحاب واسعة تتيحها اهتماماته الأوسع وقراءاته التي تيسر له أن يرصد فيها تكوينات فاعلة، هي البديل المؤقت للقراءة التعميمية لـ (ألف ليلة وليلة) وتلك المطلقات عنها. فكلما وجد

من القرآن الدالة. وقلما يتم اللجوء إلى التعمية إلا عند التكنية للمتمتع بالضيافة والاستقبال (ببذل مادي محدود) بالحب والكرامة. وعندما ينتهي ماله في نفقائه الكبيرة تستلطفه ابنة الطاهر وتدفع له فيدفع إلى الأب، حتى عرف الأب بالقصة؛ فكان ما يلي:

«قال لي: يا فلان..»

قلت له: ليلى.

قال: عادتنا انه إذا كان عندنا تاجر وافترقنا نضيفه ثلاثة أيام وأنت لك سنة جالس تأكل وتشرب وتفضل ما تشاء.

ثم التفت إلى غلمانه، وقال: اخلعوا لباسه. ففعلوا. وإعطوني لباساً رديفاً قيمتها خمسة دراهم ودفعوا لي عشرة دراهم.

ثم قال لي: أعرج فأنا لا اضريك ولا اشتك وأذهب إلى حال سبيلك وإن أقمتم في هذه البلدة كان دمك هنرا.

(الليلة ٩٥٠، ج ٢، ص ٥٣١).

أي أن إفلاس بلث السارد - الفاعل في هذه الحكاية أسقط عنه خصوصيته، فهو (فلان) الآن، كما أن الكناية أو لغة الإشارة والتعميم يستعان بها لبيان ما لا يراد الإفصاح عنه (وتفضل ما تشاء) ما دامت المعنية هي الصبية ابنة للتكلم. أما الفعل فله دلالاته، فخلع الثياب في فضاعات (ألف ليلة وليلة) ليس من باب التعريض والاستهانة فحسب، كما أنه ليس قراراً مادياً، وإنما هو فعل يعني فقدان هوية سابقة، هكذا تلجأ إليه «تودد» كلما غلبت القضاة والحكماء والفقهاء. أما التحذير الأخير فهو جازم لأنه خطاب أمر ولأن وجود مستقبله في الحى يعنى تنشغل ابنته به، وهو ما لا يتوافق مع مصالح الطاهر بن الملاء الذى وضع ابنته سيدة فى ذلك الوجود الشهوانى. تقول عنها واحدة من الجوارى:

ضمناً خضوع ما هو خاص إليه. ولهذا يقول: «فاشتاقت نفسى إليها وتعلقت آمالى برؤيتها فقممت وبعث المقارنات والأملاك...». وما يفصح عنه ملفوظه عبارة عن مجموعة من القران، نفسية كالأشوق والترحيل والتعلق، واجتماعية كالمال والثروة. وكل هذه القران تحول على أبى الحسن نفسه وترسم لنا شخصه، ونهيج لنا استقبال ما يجرى فى حكايته الأولى ومناوبتها الثانية التى تنتهى بحسه الطاغى بالفجعية المادية (الليلة ٩٥١ ج ٢، ص ٥٣٢). ومثل هذه الشخصية العازمة على البذل والمتعة لها لغتها، ولستقبلها لغة أخرى أيضاً: فعند عقد الصراط يحى الزعفران فى الكرخ يلتقى من هو فى طلبه، أى طاهر بن الملاء شيخ الفتيان صاحبهم بعدما أخبره الناس عنه قائلين: «كل من دخل عنده يأكل ويشرب وينظر إلى الملاح». أما ما هو خاص فبيد على لسانه:

«والله إن لى زماناً وأنا أدور على مثل هذا.

فيتوجه إليه: يا سيدى إن لى عندك حاجة.

فقال: ما حاجتك؟

قلت: أشتهى أن أكون ضيفك فى هذه الليلة.

فقال: حباً وكرامة.

ثم قال: يا ولدى عندى جورل كثيرة منهم من ليلتها بعشرة دناتير ومنهم من ليلتها بأربعين، ومنهم من ليلتها بأكثر، فاختار من تريد.

(الليلة ٩٤٩، ج ٢، ص ٥٢٨ - ٥٢٩).

أى أن الحوار ينفث فى لسان تتحد بصورة المتكلمين، الثرى الباحث عن التمتع والشباب المتجه إلى أجمل حارات الظرفاء والبزازين والصيارفة وأهل للمتعة، والشيخ صاحب الفتيان الذى يقيم داراً بخدمها وحشمها لهذا الغرض. وكلاهما يفصح عن نفسه مباشرة ويحدد

وأعترف يا أبا الحسن كم ليبتها ويومها؟ قلت لا: قالت: خمسمائة دينار وهي حصرة في قلوب الملوك^(٨). ولأنه تاجر استقبل للمقارنة بلوعة: وفقلت والله لأذهبن مالي كله على هذه الجارية. أما الأب فلم يحد عن صفاته التي توضح عنها القرائن اللسانية: وقال: زن الذهب. ثم قال لغلام: أعمد به إلى سيفتك فلانة. لكن الشيخ نفسه، يمكن أن يتراجع عندما تمرض ابنته ويعود أبو الحسن موفور المال، فيقول له: «يا سيدي أين كنت في هذه الغيبة؟ قد هلكت ابنتي من أجل فراقك»^(٩).

فتمت لغة أخرى مليعة بال توسل والاستلطاف والتفاني؛ أما أبو الحسن نفسه، فإنه ما إن يوقع عقد بيع قرص تمويذ شديد الحمرة ظنه رخيصاً ويعرف من المشتري نفعه وفائدته حتى يكون ما يكون. يقول: «التفت (المشتري) إلى وقال لي: يا مسكين والله لو أعزرت البيع لزدناك إلى مائة ألف دينار بل إلى ألف ألف دينار. ويضيف قائلاً للخليفة: فلما سمعت.. هذا الكلام نفر الدم من وجهي وعلا عليه هذا الاصفرار الذي تنظره من ذلك اليوم» (الليلة ٩٥١ ج، ص ٥٣٢) أي أن إجابته جاءت استجابة لاستفهام الخليفة عن صفة علت وجهه، ولم يكن لها من سبب غير حسه بالقسومية للمادية. وبينما يمثل الاستفهام الاستهلاكي حافظاً ثلاث حكايات، فإنه يعني أساساً بحكاية فص التعميلة الذي وقع عليه. كما أن البنية الدرامية للحوار بينه وبين الراغب في الشراء والعارف بسر قرص التعميد تبنى هي الأخرى على موقف السخرية والمقارفة من جانب وتوسع للتعمدية اللسانية التي تساعد في تأزيم الموقف من جانب آخر؛ فالسارد هو أحد الطرفين المتقابلين، فهو البائع والقادم هو الراغب في الشراء:

وقال لي: عن افنك هل أقتب ما عندك من البضائع.

قلت: نعم (وأنا يا أمير المؤمنين مختاظ من كساد قرص التعميد) فقلب الرجل البضاعة

ولم يأخذ منها سوى قرص التعميد، فلما رآه يا أمير المؤمنين فُكِلَ يده وقال الحمد لله.

ثم قال: يا سيدي أبيع هذا

فازداد غيظي وقلت له: نعم

فقال لي: كم ثمنه

فقلت له: كم تدفع أنت

قال: عشرين ديناراً

فروهت أنه يستهزئ بي

فقلت: اذهب إلى حال سبيلك

فقال لي: هو بخمسين ديناراً

فلم أخاطبه.

فقال: بألف دينار.

هذا كله يا أمير المؤمنين وأنا ساكت. ولم أجه. وهو يضحك من سكوتي.

ويقول لي: لأى شيء لم ترد على

فقلت له: اذهب إلى حال سبيلك

ولدت أن أخاطبه.

وهو يزيد ألفاً بعد ألف.

ولم أرد عليه

حتى قال: أبيعك بعشرين ألف دينار

وأنا أظن أنه يستهزئ بي

فاجتمع علينا الناس، وكل منهم يقول لي:

بمه، وإن لم يشتري فنحن الكل عليه ونضربه

ونخرجه من البلد

فقلت له: هل أنت تشتري أو تستهزئ

فقال: هل أنت تبيع أو تستهزئ

قلت له: أبيع

قال: هو بثلاثين ألف دينار خطها وامض البيع

قصص الحب في (ألف ليلة وليلة). لكنه على الرغم من ذلك يبقى من بين فئة التجار التي تمشّق وتنفق، ويبدو التبلير بديلها الآخر في الدلالة على الحب.

وإذا كان (قرص التعميد) يشكل حافزاً ديناميكياً في حكاية نالسة منوبة تفتح على التساؤل في نفعه وفائدته، فإنه لا يمتلك غير دلالاته المادية في الثانية، ويكاد يصبح تأليفاً يمارون في معرفة شخصية المتحدث وهمومه وطموحاته كما أنه يتمظهر في أي سلمة ثمينة ما دام العماني منهكاً بقيمته لا بطاقته العلاجية؛ وهو يختلف مثلاً عن ذلك الخاتم المرصود في كف الملك اليميني (الليلة ٩٣٨، ج ٢، ص ٥١٤)؛ فمن الصعب أن نقول عن وجوده عنصراً خارقاً على أنه مولد للفعل، ولربما كان مهدئاً للأحوال؛ فالعبطان يقول لأبي صير عن الخاتم:

«إذا غضب الملك على أحد وأراد قتله يشير عليه باليد اليمنى التي فيها الخاتم فيخرج من الخاتم بارقة فتصيب الذي يشير عليه فتقع رأسه من بين كتفيه، وما أطاعته المساكر ولا قهر الجبابة إلا بسبب هذا الخاتم فلما وقع الخاتم من إصبعه كعم أمه».

أي أن الخاتم المرصود يحقق الاستقرار لا الاضطراب، الركود لا السرد، فالأخير يستدعي فعلاً ما، ولا يستبدل بفعل داخلي (كالتأمل والاستدعاء) أو التجريد كالحوار غير الدرامي؛ ولهذا كان الملك يصمت عما حل به استدراجاً للاستقرار، بينما يتساءل عن سر مجيء أبي صير الذي أمر بإلقائه في البحر؛ «أما أرسيناك في البحر؟ كيف فعلت حتى خرجت منه». لكن السرد يستمضي عن ركوده بمفارقة ساخرة أخرى، فهو يجهل ما يعرفه المجتمع والمتلقي، أي أن أبا صير عثر على الخاتم وأن بمستطاعه الانتصار عليه. أما إعادة

فقلت للحاضرين: أشهدوا عليه، ولكن بشرط أن تخبرني ما فائدته وما نفعه قال: امض البيع وأنا لنترك بفائدته ونفعه فقلت: بهتكت فقال: الله على ما أقول وكيل».

أي أن الراغب عارف بما يريد، وأبو الحسن جاهل بما يجري، وكلاهما يتصور الآخر هازلاً. لكن الحوار يجري بين طرفين عارفين بشأن السوق والمعاملة، وكلاهما يقدم حالة من أبناء السوق أو للتعاملين بالبيع والشراء، كما أن خطاب العامة يتنحى إلى هذا السوق، ولهذا يستند إلى أعراف وقرارات وتصرفات واضحة في الأذهان. أما درامية المشهد، فتتحقق من خلال المفارقة الساخرة التي يحويها الموقف والتصعيد الحاد الذي يبنى على وضع المتكلم النفسي (الفتشاق من كساد قرص التعميد) والذي ينبغي أن ينفرج عند عقد البيع لولا حب الاستطلاع الذي قاد إلى ما قاد إليه.

وبينما لا يتسع التحليل البنيوي لمثل هذه التراكمات الحوارية التي تنتمي وتمتد في فضاءات الأعراف والتقاليد والمادات والرغبات القائمة في المجتمع التجاري، فإن حب الاستطلاع الذي يدفع بالعماني إلى التساؤل ومعرفة السر والصفرة التي علت وجهه لاحقاً يشكل أحد الموتيقات المتكررة في الحكايات التي لفتت انتباه تودوروف في غير هذا الموضوع. فحب الاستطلاع في (ألف ليلة وليلة) يمكن أن يولد فعلاً ما، لكنه غالباً ما ينتهي بصاحبه إلى الهلاك^(١٠).

ومن الواضح أن الحكاية المناوبة شغلت حيزاً أكبر، كما أنها انفجرت عن أحداث أثرت في الفاعل، بينما لم يبد عليه المشق بدرجة التأثير التي نالها قرص التعميد. ولهذا تتقابل الحكاية على صعيد الشخصوس بصيبة الطاهر بن العلاء التي نالها المشق فذوت، فثمة رجل وامرأة، ولولا العودة إليها لهذا العماني غريباً على

لاحتزال مسافة التحول من مكان إلى آخر ومن مكانة اجتماعية إلى أخرى، من تاجر إلى ملك، ومن أعلى إلى أدنى، فابن الملك يطل من فوق إلى فوق، ويرى الصبية، ويحل عند الباب ليرى العبد ويذهب إلى السوق ليرى الصبية عند التاجر؛ أي أن الرواة في (ألف ليلة وليلة) لا يتورعون عن ارتداء ألبسة المعاجز، فهي هي المجوز في تلك الحكاية تبدو لابن الملك الشاب الجالس وحيداً حائراً عند باب الدار التي كثرت التحذيرات منها «شمطاء كأنها الحية الرقطاء وهي تكثر من التسبيح والتقدس وتزيل الحجارة والأذى من الطريق»؛ فالوصف لا يستقيم مع الفعل إلا لفرض التضاد الذي تكثر منه الحكايات وتلجأ إليه في توازياتها الأساس^(١٢). وما دام السرد يستدعي الاستجابة للرغبة (أبناء الملوك خاصة)، فإن الرواة يخترقون ما هو شرعي أو مقدس بما هو وسيط ملتبس؛ ولهذا كان ابن الملك يتخيلها بهذا التضاد ويناديها بـ «يا أمي» قائلًا: «عامليني معاملة السادات للعبيد وبالعجل أكركني وإذا مت فأنت المطالبة بدمي يوم القيامة». فمن الواضح أن لغته تستند إلى ما هو عامي، كما أنها تأخذ عن اللهجة البغدادية الدارجة (بالمجل)، وتستعين بمرجعية الظرفاء والعشاق في العصر الوسيط، عندما كان الميت في سبيل الحب يجد الشفاعة عند المجتمع. لكن مثل هذه التعددية داخل لغة الشخصيات تتيح للراوي أن يخفي تماماً وتسلسل بديله في تحقيق ما هو منكر اجتماعياً (اختلاع الزوج التاجر والتفريغ بالزوجة ولإرضاء عشق الشاب) وما هو متوافق مع الظرف والعشق في العصر المذكور^(١٣).

لكن مثل هذا الخفي قد يدفع بالرواة إلى استدعاء أدوار أخرى، فهم الصيادون دائماً، يلقون بشباكهم هنا أو هناك، فتأتيهم بالقماقم مرة وبالأحجار مرة أخرى، كما أنها تأتيهم بالمفاريات وبسيد الله البحري وبالخواتم المرصودة؛ وكلما جاءت الشباك بالمفاريات تحرك السرد وعصفت به الأحداث واتسعت، بينما يقود مجيء

الخاتم المرصود إلى الملك فتأني انسجاماً مع قوانين ثنائية المحمولات التي تلجأ إليها مثل هذه الحكاية القائمة على التقابل والتوازي: فأبو قير مدفوع بالأنانية والغيرة ليربك الأجواء ويذهب المقالب، وأبو صير مجبول على الحية والوداعة والطوبى ليستعيد للأجواء الهدوء والاستقرار. فكان أن جاءه الخاتم المرصود مصادفة في سمكة لاستعادة الركون للحكاية، والحكم عليها بالانتهاء. أي أن ظهور «الخارق» يستند إلى مكانته في السرد، وعلى الرغم من صحة المقولة التي يوردها تودوروف في أن حضور «الخارق» يعنى سرّاً ضرورياً، فإنه قد يظهر في السرد لاستكمال غرض آخر، أي عود الأمور إلى نصابها مثلاً^(١٤).

ومثل هذا الخاتم ولدور مختلف كان القناع المذهب في الليلة ٥٩٩ (ج ٢، ص ٧٩): فشراء ابن الملك للقناع من أبي الفتح بن قيلام التاجر لا يقود إلا إلى ما هو إدماسي في بناء الحكاية، إنه «أداة توريط» كما يقال في قصص الجريمة مثلاً، فالهدف هو زرع الشك في قلب التاجر بزوجته الشابة، وبالتالي تيسيرها لفرض المجوز الآخر، أي الجمع بينها وبين ابن الملك ما دام قد عشقها ودفع للمجوز المال لهذا الغرض. أي أن القناع قد يقود إلى فعل لدى التاجر، وهو ما يحصل، في تطوير الوظيفة التوزيعية وانتقالها إلى مستوى الفعل؛ لكنه لم يكن كذلك من جهة الشاب صاحب الرغبة في اللقاء؛ فهو يتناهى في ضوء وصية المجوز غير عارف بما تريده منه، لكن عملية الشرء توضح لرايه وسعة يده وتغاييه في طلب لذته. أي أنه قرئني في هذا المجال، وبقي المجوز فاعلاً وسيطاً قادراً على تجميع الأدلة والمقالب ودفعها باتجاه ما تريد؛ فالمجوز في الحكاية المذكورة هي الراوي، بينما يبقى الآخرون دمي تحركهم كما تشاء. ولولا عدم استجابة الحكايات لتأويلات الرمز وصيدها لذلك، لقال المرء إن القناع المذهب يأتي رمزاً انحرافياً يحدد بالحكي عن الواقع

اسم رجل لأنها زاهدة فى الرجال فىا ولدى
اعدل عنها لغيرها .

وبعدما تنتمى المخاطر يفوز بها لإبراهيم، لكنه يفاجأ
بالصندلانى وصحبه قد تنكروا بزي الملاحين ليستطفوا
منه جميلة ويلقون به (مبنجا) فى خربة بهنداد (ص
٥٤٢، ج ٢). أى أن الصورة التى تدخل مكوناً بهسراً
فى الحكى تستند إمكانات الوظيفة التوزيعية فى بنية
إضافية مولدة تبقى على الملاقة بصاحب الفكرة
الأساس، العجب المرفوض، الذى يرتكب كل الحماقات
لبلوغ غايته.

وليست التكوينات البصرية قليلة الحضور فى
حكايات (ألف ليلة وليلة). وعلى الرغم من أن الرواة
ينسبون تفصيلات الصورة بعض الأحيان، كما هو فى
الليلة (١١٩، ج ٨، ص ٢٤٥) أى (حكاية عزيز
وعزيزة، ومن يسميها الراوى «ابنة دليلة»، فإن صورة
الغزال كانت صورة دنيا، رسمتها لنفسها بما يقيها
جميلة عذبة صعبة المنال منذ أن قررت هجر الرجال؛
وهكذا كانت ابنة عمه تحضره منها، بينما كان تاج
الملوك قد رأى الصورة فوقع فى غرام صاحبها. وكان ما
كان:

فالصورة هى التجميد الكلى للجمال خارج طائلة
الزمن ما دام القرار فى تجاوز ما هو قائ، وبضمنه الحياة
الزوجية. وكلما وضح القرار أصبح التحدى قائماً، ويحتم
ظهور أطراف الصراع. وتشغل حكاية الحافز البصرى
على أساس الانشداد بين قطبين، متضادين من الخارج،
متصارعين لدرجة الخطر. وبينما تتبجح أدوار الفاعل
التقرب من القصر مثلاً ما دامت دنيا ابنة ملك جزائر
الكافور (ج ١، ص ٢٥٣ - ٢٥٥)، فإن شروط التقرب
إتالية أولاً، فعزیز ابن تاجر، أى أنه لا يرتقى إليها كما
يقول (ص ٢٥٥)، كما أنه خصى (ص ٢٥٤)؛ أى
أنه لا يخشى المجازفة الآن إذ لا خطر منه عند التصادم.

البحرى إلى مملكة البحر المحببة بماداتها وخلاتها.
فالرواة يجدون ضالتهم فى المياه. فهنا لا متسع للخيال
ينطلق فيه ملوناً مختلفاً غريباً غامضاً، يتسلطون عليه
بارتياح، بينما تبقى الحرفة الأصلية محدودة كتلك التى
يظهر فيها الصيد أو بالأحرى التى يستعين فيها الرشيد
بملاسه ليطلع على الجلسة المعقودة فى بستانه بحضور
الشيخ لإبراهيم، حارسه التقي الذى ينسى الورع أمام
الجمال الطاغى لأئيس الجليس.

وكلما كشرت التكوينات الأدائية أو البصرية
اجتمعت خيوط الحكى بقوة أكثر؛ فإبراهيم بن أبى
الخصيب صاحب مصر ما كان له أن يقع فى غرام
جميلة بنت أبى الليث التى لا يطلع رجل فى بلوغها
لولا الصورة التى وجدها عند كتفى (الليلة ٩٥٣، ج ٢،
ص ٥٣٤)؛ فالصورة تستند إلى ما يتيح لوظيفتها
التوزيعية أن تنتمى فى رغبة طاغية لدى إبراهيم لرؤية
صاحبها، وكان أن شد الرجال من مصر إلى البصرة،
ومنها إلى بهنداد الكرخ، وإلى درب الزعفران حيث يقيم
ابن عمها الرسام أبو القاسم الصندلانى.

وبينما يدفع أبو القاسم بالشباب إلى البصرة، يبتدىء
مواقف المفارقة فى الاشتغال داخل السرد: فالصندلانى
يكتم خطته عن إبراهيم، والشباب يزداد شوقاً واستعداداً
للتضحية كلما علم بمواصفاتها؛ يقول له الصندلانى
أبو القاسم:

«ما على وجه الأرض أجمل منها ولكنها زاهدة
فى الرجال ولم تقدر أن تسمع ذكر رجل فى مجلسها»
وهى «جبارة من الجبارة»^(١٤).

وتقول له زوج بواب الخان فى البصرة:

«الله الله يا أخى أن تترك هذا الكلام لئلا
يسمع بنا أحد فتهلك فإنه ما على وجه
الأرض أجبر منها ولا يقدر أحد أن يذكر لها

بستان الراحة والمتعة الأسبوعية (ج ١، ص ٢٦٥). والصورة إعادة للتمام بتشكيل مختلف يستكمل ما لم يظهر فيه. أي أن الإبطال لا يتحقق إلا بالمعرفة، معرفة تفاصيل النام ودلالاته، وبهذا تكون الصورة استكمالاً يجهض السبب الذي نتجت عنه حالة رفض الرجال لديها، وهي - أي الصورة - تستجمع إمكانات الحوافز وتعيد دفعها في الاتجاه المضاد للتأثير في الشخصية المعنية. وبينما كان شهرار يتعرض لإجهاض مماثل متصل، كانت الصورة تؤدي فعلها في المرأة بما يتقابل مع الحكاية الإطار ويتوازى معها باتجاه الانفراج في الشخص والأفعال.

وهكذا تبلى (ألف ليلة وليلة) وقد اشغلت في أكثر من نسق، وعلى أكثر من وتيرة، لتظهر متجددة دائماً، مستدرجة لمزيد من القراءات، ولزبد من الأفكار والآراء والاستجابات، فضاء مفتوحاً لا ينتهي عند حد.

ولهذا يجري إبداله بصديقه تاج الملوك. ويتم اللجوء إلى دور التاجر أيضاً، لكن التكرار مسموح به لابن الملك، والسوق يتيح اللقاء بالخاصة، وهكذا تأتي العجوز وسيطاً، لشراء القماش، ثم لنقل رسالته، وتحمل المقويات والتهديدات (ص ٢٦٠ - ٢٦١). ولا يمكن لمقلة تبني على صورة أن تخل باللقاء حسب، فحمة تبعات أخرى: فالصورة هي لغتها الخاصة، لغتها التي تشكلت بدلاً لما ترفض. فلغتها الملقطة مليئة بالتهديد والوعيد (ص ٢٦١)، ولغتها البديلة هي الإفصاح عن ذاتها الأخرى. وتعتمد هذه في سر رفضها للرجال، ذلك النام الذي رأى فيه ما رأته، والذي يمكن أن ينمته الشكلايون بحافز التأويل المزوج مادام يرفض المقاربة الاحتمالية وينشق عنها باتجاه آخر لا يستند إلى التسيب الأدنى أو المنطقي. ولهذا كان الوزير الحاذق المرافق يأتي إلى إبطال الحافز (النام) بالصورة على واجهة قصرها في

الهوامش :

- (١) طبعة بولاق (صورة للثني).
- (٢) ينظر كتابه. *The Fantastic* (Ithaca: Cornell UP., 1970); *The Poetics of Prose* (Oxford: Basil Blackwell, 1977). وكذلك ينظر محمود طرشونة، مائة ليلة وليلة (تونس - ليبيا: الدار العربية، ١٩٧٩) ص ٢٢، حيث ورد التمييز (النام الحكايات) نقلاً عن موهب أي ناصر بدلاً لـ (رجالات السرد).
- (٣) من بين أهم ما صدر هو: *The Rhetoric of the Unreal* (Cambridge, 1981; Rept, 1986) لريز. أما كتابات كار وكرستينا فمعروفة.
- (٤) مراجع كتاب المؤلف الذي يورد نصوص جيمس، الوقوع في دائرة السحر: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي (بيروت: الإنماء، ١٩٨٦، طبعة ٢٠٠٢).
- (٥) تراجع الصفحات ٤٣ ٤٥ و ٤٦ من: *The Art of Story-Telling*.
- (٦) في التمدية السائبة داخل الخطاب لم يزل كتاب يانتضن الخطاب الراوئي مؤثراً. ترجمة محمد بركة (الدار البيضاء).
- (٧) الليلة ٩٤٨، ج ٢، ص ٥٢٨.
- (٨) الليلة ٩٤٩، ص ٥٢٩ ج ٢.
- (٩) الليلة ٩٥٢، ج ٢، ص ٥٣٣.
- (١٠) تراجع كتاب *Poetics of Prose*، فصل: رجالات السرد، ص ٧٣ - ٧٧.
- (١١) *In The Fantastic*, he says: "every text in which the supernatural occurs is a narrative", p 166. لكنه يصيب تماماً في رأي آخر عندما يقول: "إن غرض الخارق للراي هو أن يترك أو يحل أو يسلط أو يسلط على القارئ في ذلك"، ص ١٦٢.
- (١٢) تراجع فكرة نهال غزول في: *The Arabian Nights: A Structural Analysis* (Cairo, 1980), p.49
- (١٣) الوضاء، الموشى أو الثرف والثرقاء (طبعة بيروت: دار صاندر، ص ٩٤ و ١٠٦ و ١١٢).
- (١٤) الليلة ٩٥٥، ج ٢، ص ٥٣٧.

جسد المرأة.

كلمة المرأة

الخطاب والجنس

في الكتابة العربية (الإسلامية)

السرد والرغبة : شهرزاد

ندوى مالطى دوجلاس*

مجموعات من المستمعين الذين يختلط عليهم الأمر فلا يميزون بين الحب والفعل الجسدى. وتختلف بطلنة القرن العشرين الفرنسية عن سليفتها العربية الفارسية؛ فهي تمسوها القسرة على تملك ناصية الأمور. إذ حين تحاصرهما الرغبة، من كافة الاتجاهات، تفشل فى السيطرة عليها، مما يؤكد تفوق شهرزاد عليها. إنها التى تقوم بتنظيم العلاقة بين الرغبة والنص حتى وإن كان ذلك لا يتخذ شكلا مطلقا.

إن شهرزاد التى تتناولها بالدراسة هى كاتبة ذات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب (والرجال) بالجسد؛ فالجسد يملأها بالقطرة على الكلام - أى أنها تقاوم العنف الذكورى بجسدها وكلماتها التى تفيض بأنوثتها. وعلاوة على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن ثم النشاط الجسدى برمتها.

ولا شك أن الإطار الحكائى لـ (ألف ليلة وليلة) - أى التمهيد والخاتمة، كما يطلق عليها عادة - يعد

ثلث شهرزاد الأنثى التى تنسج الحكايات فى (ألف ليلة وليلة) تبرع على عرش الساردین شرقا وغربا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل. فقد كان لتمكنها اللغوى وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر فى استشارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدجار آلان بو Edgar allan Poe وانتهاء بهجون بارت John Barth.

وهناك رواية ممتعة لرايمون جون Raymond Jean (القارئة la lectrice) (وقد تحولت إلى فيلم سينمائى أيضا) تتطوى على وهى نقدى وتمتزج فيها الرغبة الجنسية والأدبية، وكذلك الإغراء الأثنوى والسرد، وتؤدى بطلتها الجميلة دور شهرزاد المصرية؛ حيث تسرد نصوصا (هى فى الواقع تتلوها بصوت مسموع) على

* أستاذ الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة تكساس.
ترجمة: هارى تريفز عبد المسيح، قسم اللغة الإنجليزية - جامعة القاهرة.

إلى مصطلحات يوج، هو مفهوم أساسى فى مناقشة جيروم كلينتون Jerome Clinton فى بحثه «الجنون والشفاء» فى ١٠٠١ ليلية، نشر فى Studia Islamica، ٦١ (١٩٨٥) ص ١٠٧ - ١٢٥. ذلك لأن الأطروحات التفسيرية الخاصة باكتساب الوقت تتداخل لتتخلل واضحا مع الأطروحات الخاصة بالعلاج.

ويتجه النقد الفرنسى مؤخرا اتجاها مغايرا لعنصر الإطار، حيث يبدى اهتماما بفكرة الرغبة. وقد أبرز أندريه ميكل André Miquel (فى مقالته «ألف ليلة زائد ليلية»، ونشرت فى Critique littéraire Populaires، ٣٦ (مارس ١٩٨٠، ص ٢٤٣) الترابط القائم بين الرغبة وشهرزاد. ويؤكد جمال الدين بن شيخ هذا الترابط (فى كتابه «ألف ليلة وليلة أو الكلام الحبس» باريس: Galimard، ١٩٨٨) ويذهب إلى أن القاص البارص يصبح «مكون» جوهر الرغبة tout éter de désir. أما إدجار ويبس Edgard Weber (فى كتابه «سراف ليلية وليلة: الكلام المحرم» المتداخل فى شهرزاد Le Secret des mille nuits: dit de Sheherozade et une nuit: L'inter ...) وهو كتاب يستحق القراءة يرغم عنوانه الذى يحاكي عناوين الأفلام السينمائية وغلافه المثير - فهو يتبع منهج التحليل النفسى عند دراسته حال الرغبة فى هذا العمل الذى يعد من كلاسيكات الآداب العالمية. ومع ذلك، يهيب عن كاتب الدراسة المديد من كليات النص، بل تهبط شهرزاد إلى مرتبة أدنى مما هى عليه، وتغدو مجرد تجسيد للكلام (فهو يطلق على أحد الأقسام فى كتابه العنوان التالى «شهرزاد أم الكلام (Parole)»).

إن كل هذه الآراء عن شهرزاد والإطار تتميز بخاصية أساسية تهيمن عليها جميعا، فكلها آراء لوعى ماقبل التمييز الجنسى بالمعنى الفكرى لا التأريخى. إن جعل شهرزاد تمثل مكون الرغبة (وتوسيتها بالكلام) وقصرها على دور الشافى، يصرف الانتباه عن كل من

من أقوى الأطر السردية فى الآداب العالمية. وإذا كان الإطار السردى لـ (ألف ليلة) قد راق للكثيرين لأمد طويل، فإن ذلك لا يرجع إلى أنه ينطوى على الجنس والعنف معا فحسب، وإنما يرجع - فضلا عن ذلك - إلى العلاقة الفريدة التى نشأت بين الرغبة الجنسية والسردية.

والنقاد الذين تناولوا (ألف ليلة) بالدراسة عديدون، كما أن الكثير منهم قد تطرق إلى إطارها الحكائى فى كتاباته النقدية. وينقسم المنهج التفسيرى إلى مدرستين: فهناك التفسير الذى يركز على مفهوم «اكتساب الوقت» Time gaining. وهناك التفسير الذى يركز على مفهوم «الاستشفاء» Healing. ولو نظرنا إلى الإطار، من منظور شهر زاد، لاحظنا أن هذا الإطار يعد إحدى تقنيات «اكتساب الوقت»، ويظهر مائلا للأحداث السردية الأخرى فى النص، التى تعمل على اكتساب الوقت، أو تستخدم للحفاظ على الحياة. وتذهب ميا جيرهارد Mia Gerhardt (فى كتابها «فن القص: دراسة أدبية لألف ليلية وليلة»، ص ٣٩٧ - ٣٩٨، لندن: ١٩٦٣) إلى أن إطالة شهرزاد الحكى تهدف إلى كسب الوقت، حيث تتابع حكاياتها إلى أن تبلغ للنص فى النهاية. وبالمثل، يلحظ برونو بيتلهام Brono Bettelheim (فى كتابه «استخدامات السحر: معنى القصص الجرافية وأهميتها»، نيويورك ١٩٧٧، ص ٨٧) أن سرد القصص الخيالية للنجاة من الموت يعد من المواضيع الرئيسية التى تنبئ عن بداية حلقة قصصية. ويعد بيتلهام من أفضل النقاد الذين تبنا مفهوم «الاستشفاء». ويرتكز هذا الناقد، الذى يتبع منهج التحليل النفسى فى دراسته، على البطليين: شهرزاد وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا (Ego)، وفقا لتفسير هذا المنهج، فى حين يقع نظيرها الذكر تحت وطأة الهو (Id). ويعمل النص بجوابه كافة على تحقيق التكامل فى شخصية الملك. وتكامل الشخصية الذى يتم ترجمته

قوة شخصيتها وسيطرتها على الموقف، في الوقت الذي يحجب ديناميكية قوة الذكر - الأنثى.

وتفجؤنا هذه النزعة اللاتسائية بشكل مسرف في كتابات فاطمة المرنيسي، الكاتبة النسائية المغربية (في كتابها «شهرزاد ليست مغربية»، الدار البيضاء: ١٩٨٨) التي تذهب إلى أن شهرزاد لا تتعدى كونها «فتاة شابة تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العار إلى فراش شهریار. فلم تفلح شهرزاد سوى في تحقيق الغلبة الخارقة للبراءة». وهذا الرأي من شأنه الاستهانة بديانة شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المبادرة وبراعتها في الأداء من جهة أخرى. إن حظها العار لم يسقها إلى فراش الملك، ولم تكبب لها الغلبة نتيجة ضربة حظ خارقة. وما يشير السخرية أن الكتاب الإبداعيين قد بينوا بجلاء المدلول النسائي للإطار الحكائي الذي يصور براءة السارد. وعلى سبيل المثال، هناك كتاب من أمثال بو Poe وبارت Barth (يحركهم دافع الغيرة، مع أن شهرزاد ليست كاتبة العمل ولكنها السارد الرئيس له) شرعوا في إخفاء منجزات شهرزاد الأدبية والجنسية.

إن الإطار وحده أدبية متكاملة، ذلك برغم الفصول الإضافية لليلي شهرزاد السردية. وللملك، فإنه لا يجوز اقتطاع مقدمة العمل والنظر إليها على أنها «نص أولي» تمهيدي Pre-text كما يذهب بن شيخ. وقد جرت العادة، بالمثل، على الاستهانة بالغاتمة، حتى إذا لم يتم تجاهلها بالكليّة، مع أنها تعد في صميم الحكاية، من حيث إنها تعيد التعريف بمضمون المقدمة عبر خاتمتها الأدبية. وقد أشار معظم النقاد ابتداء من مياجير هارد إلى ما جعلوه تعارضا بين الغرض الظاهري لقص شهرزاد ومضمون العديد من الحكايات المروية التي تقدم نماذج من النساء الفاسقات. وتحمل هذه الأطروحة خطرين: فهي إما تغالي في الاعتماد على منهج تفسيري آلي يتبع

التحليل النفسي (وقد أوضح كليتون أحد شركاء)، أو أنها تنزع إلى تقسيم مدلول كل حكاية وأثرها خارج النسق الكلي لـ (ألف ليلة). وفي كلتا الحالتين، فإن هذه النظرة خارج الموضوع بمعنى من المعاني؛ حيث إن إطار القص يحثرى، كما يتضح فيما بعد، على عناصر مستقلة عن مضمون الحكايات المروية.

وبسنا تقسيم الإطار إلى ستة أجزاء تيسر علينا تحليله:

١ - يفتتح الجزء الأول برغبة شهریار في رؤية أخيه الأصغر شاه زمان، وكان قد افترقا منذ عشرين عاما، فقد دفعت الرغبة شاه زمان إلى السفر إلى أخيه. وتبجح له هذه الفرصة اكتشاف خيانة زوجته، وفي أثناء زيارته شهریار يكشف خيانة زوج أخيه الملك الأكبر.

٢ - أما الجزء الثاني، فهو يحثوى على سفر الأخوين اللذين يهجران مملكتهما بسبب السلوك المشين لزوجات كل منهما. وفي هذه الرحلة، يقابلان العفريت الذي اختطف شابة ترغمها على مضاجعتها تحت التهديد بالموت. وفي نهاية تلك الواقعة، يقرران العودة إلى مملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣ - ويتضمن الجزء الثالث رد فعل شهریار العنيف على الأحداث السابقة التي تقع في الإطار، حيث يسرد لنا لقاءاته الجنسية التي لا تتعدى الليلة الواحدة التي تنتهى، في معظم الأحوال، بقتل شريكه.

٤ - وتدخل شهرزاد إلى مسرح الأحداث في الجزء الرابع. وبرغم اعتراض والدها، فإنها تصر على أن تتقدم إلى الملك. وتجند أختها دنيا زاد لمعاونتها في خطبتها. ومن هنا، يتبدى السرد.

٥ - ولا يتوقف الإطار عند هذا الحد؛ إذ يستمر إلى الجزء الخامس ملازما أداء شهرزاد القصصى الذي يمتد ألف ليلة وليلة.

ولا يجوز الجمع بين ممارسة القص ومضمون الحكايات المروية. وإذا كانت الحكايات التي ترويها شهزاد تقع خارج الإطار (وقد يكون من الأفضل القول إنها تقع داخله)، فإن ممارسة القص هي تكملة للإطار. وعلينا التنبه إلى أن شهزاد، حين تسترسل في القص، لا يخشى وجودها؛ شأنها في ذلك شأن أية أداة من الأدوات الأدبية الزائلة. إنها سارد متطفل، يظهر لنا في بداية ونشأته كل ليلة على الأقل، كما يظهر شهزاد ودينازاد بشكل عرضي، وهما شخصيتان تنتميان إلى الإطار الحكائى.

٦ - وبأى الجزء الأخير للإطار خاتمة سعيدة له، إذ يعلم شهزاد أنه قد رزق ثلاثة أولاد (وهو خلف محظوظ بحق) ويكافئ شهزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وفي نسخة أخرى مطولة من الكتاب، تتزوج شهزاد من شهزاد، كما تتزوج دينازاد من شاه زمان، بينما يجرى الإعداء لتسوين نص (ألف ليلة وليلة). وبحيث الجميع فى سعادة ووفاق ولا يفرقهم سوى الموت.

إن الرغبة تكمن فى صميم إطار (ألف ليلة). ولكن النص يطرح إشكالياتها، فثمة رغبات لائقة وأخرى غير لائقة. وعلى نحو أدق، هناك أنماط لائقة وأخرى غير لائقة من الرغبة. ولا تنحصر توجهاتها وكيفية إشباعها. والمقياس لتوافر اللياقة من عدمه لا يكمن فى التناقض الأخلاقى بين هذه وتلك، أو يقتصر على المفهوم الضيق لكل ما هو عادل أو غير عادل، بل يجاوزهما ليبلغ المجال الذى لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقق الإشباع.

وتبرز أهمية الرغبة منذ الأحداث الأولى فى الإطار، فشهرزاد يشتاق إلى أخيه. وليس هناك غربة فى ذلك فى البداية. ولكن، سرعان ما تنتجم عدة مشكلات عن هذا الشتيق، لأنه يحرك الأحداث التى تتوالى فيما بعد.

إذ بإشباع هذه الرغبة، أى بسفر شاه زمان لزيارة أخيه، يستنى للملك الصغير اكتشاف خيانة زوجته، وهو الاكتشاف الأول الذى يفتتح سلسلة من الاكتشافات. ولا تعد رغبة شهرزاد فى رؤية أخيه مجرد أمنية بسيطة، ولكنها تعنى الحاجة إلى «الأخر»، والآخر هنا ذكر. وما نلاحظه فى الأحداث الاستهلالية بالنص هو إشارة إلى الرغبة فى المثلية الاجتماعية والافتتان، وهى إشارة تتأكد أهميتها فى الأحداث اللاحقة من (ألف ليلة). وعلينا التمييز، فى هذا المجال، بين المثلية الاجتماعية والمثلية الجنسية. أما الأولى فإنها لا تتم عن علاقة جنسية بحال من الأحوال، بل عن علاقة اجتماعية بين فردين يتمتعان لهوية جنسية واحدة. وهناك دراسة بارعة لهذا النموذج من العلاقات قامت بها إلف كوزفسكى سيدريك Eve Kosofsky Sedgwick (فى «بين الرجال»، المثلية الاجتماعية للذكورة فى الأدب الإنجليزى)، وقد اجتاحت الغرب نزعة لتفسير نماذج المثلية الاجتماعية بوصفها مؤشرات على المثلية الجنسية، ما خفى منها وما ظهر. وبمعكس ذلك كله مدى استحواذ فكرة المثلية الجنسية على الحضارة الغربية واهل المثلية homophobia الذى أصابها منذ نهايات المصور الوسطى. وفى الإطار الحضارى العربى هناك حضور للمثلية الجنسية، ولكن دون أن يكون فى ذلك ما يسبب التوتر فى هذه الحضارة. ولم يتحرج المؤلفون العرب القدماء من مناقشة نزعة المثلية الشهوية homo-eroticism الذكورية وهم يصدد الحديث عن الاشتهااء للمغاير heterosexual.

أما فى (ألف ليلة)، فبإان الرغبة فى المثلية الاجتماعية تنشأ عنها علاقة ذكورية تتعدد مشكلاتها، وتضارح العلاقة بين شهرزاد وشهزاد فى أهميتها.

إن الزوج الذكر يشكل إشكالية مركزية فى إطار (ألف ليلة وليلة). وقد يبدو المظهر الخارجى لتلك العلاقة التى ترد فى كافة النسخ مظهرا شائعا، مما أدى

في أسفار السندباد. ولكن التلميحات المتضمنة في لفظ «دنيا» وقول شهریار إن عليهم شد الرجال «في حب الله» يضفيان على الرحلة طابع البحث الروحي. أما إذا نظرنا إليها عبر إطار الحكاية، من حيث هو كل متكامل، فإننا ندرك أن تلك الأسفار ليست سوى تجارب لإساءة التعلم *mislearning*، فالملك شهریار هو العنصر المحرك للرحلتين، ويتبشع شاه زمان وشهریار بسبب رحلتها الأولى إلى غواية زوجيهما.

أما الرحلة الثانية التي قام بها الأخوان، بوصف كليهما زوجا مذكرا، فهي تجمع مشكلات الأجزاء الثلاثة الأولى للإطار، مما يستأنف الأحداث السالفة ويشير إلى الأحداث اللاحقة. ويقترح شهریار تلك الرحلة نتيجة اكتشافه غواية زوجته حين أطلعه شاه زمان على ذلك؛ حيث رآها تنغمس في متعة جسدية مع أسود ليس من جنسها (وهذا يعد اختلاطا جنسيا غير محبب). ويحسن هارلو Harlow (في كتابه «الشرق الأوسط») الإشارة إلى التلميحات المتعددة في النص على مفهوم المائلة والجنس والطبقة. وينطلق الأخوان بعد ذلك ليقابلوا الشابة التي خطفها العفريت. وبعد هذا اللقاء ذا أهمية فيما يتعلق بأطروحتنا، ولذلك نتناوله بالتفصيل.

يسمع الأخوان، عند الوصول إلى الشاطئ، صرخة عظيمة تصدر من جوف البحر. وفجأة تنشق المياه، ويندفع منها عمود أسود لا يتوقف عن الارتفاع. ويحتاج الرعب الأخوين، ويتسلقان شجرة للاختباء بين أغصانها. ويتحول هذا العمود الأسود إلى عفريت، يخرج حاملا صندوقا زجاجيا كبيرا. ثم يفتح الصندوق، فتخرج منه سيدة شابة جميلة، يجلسها تحت الشجرة، ويخاطب العفريت المرأة بما يكشف عن أنه اختطفها ليلة زفافها. ويخلد العفريت إلى النوم، وقد أسند رأسه إلى حجر السيلة الشابة. وتلفت الشابة فلا تلبث أن تلمح الأخوين بين أغصان الشجرة، فتزجج رأس العفريت عنها، وتدعو للملكين إلى النزول إليها، ونصر على طلبهما برغم

بمعظم النقد إلى التغاضي عنه (غالباً يتم توضيح دور شهریار دون شاه زمان، وقلما تذكر علاقتهما)، كأن الحكاية بإمكانها الاستمرار دون الاثنين: فهي تروى عن ملك يرثى رجل ويمود فجأة، ليكتشف غواية زوجته، فيطردها ويرثى مرة أخرى بقلب مثقل، ثم يلتقي والعفريت مع المرأة الشابة، فيتحول ضد كل النساء، ويتخذ قراراً بأن يضاجع امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد ذلك (هذا على حد قول فاطمة المرنيسي). ومن ثم، يتبين لنا أنه لا بد للزوج الذكر أن يؤدي وظيفة أخرى.

إن شهریار، بعد اكتشافه أن زوجته تضاجع العبد الأسود، يقرر الفرار هو وأخوه شاه زمان كما يقرر ترك العالم بوصفه زوجا مثالا اجتماعيا. والاستعمال للتكرار للفظ «دنيا» لا يخلو من الدلالة؛ فأصل لفظ «دنيا» يشير إلى أدنى الأمكنة، فهو يمثل الجانب السلبي للعالم لأنه يغيّر الروحانية، ويقترن بالمفهوم السلبي للجنس والأشياء دائما. وعند رحيل الزوج المائل اجتماعيا، تنقلب الأشياء رأساً على عقب في النص.

إن هناك تباينا بين الزوج والزوج للمفرد جنسيا *het-erosexual*، وربما يكون وجود نموذجين من الأزواج أحد العوامل التي تفجر سلسلة من الأحداث الغريبة؛ إذ حين يتوجه شاه زمان لتوديع زوجته - أي وهو يصعد تلبية رغبة شهریار في المثلية الاجتماعية - يكتشف فعلة زوجه المشيئة. وما يحيط من قدرها ليس أنها قد اختارت الطاهي رفيقا تضاجعه، ولكن لأنها خانت إعلاص الملك لها. وحينما يقوم شهریار وشاه زمان برحلة المثلية الاجتماعية يتقابلان والعفريت، خاطف المرأة الشابة. وتغير هذه المقابلة مسار الأحداث السردية، على نحو ما يتضح لنا فيما بعد.

وترتبط الرغبة في المثلية الاجتماعية التي ترد في إطار (كف ليلة) لرباطا مركبا بفكرة السفر، إذ عادة ما يكون الترحال ذريعة للتعلم ونضوج الخبرة، كما نجد

العفريت مع ملكين متزوجين. وهناك انعكاس فى الأذوار الجنسية والاجتماعية. وتتضح هذه الدلالة حينما تستدعى زوج شهریار العبد الأسود، من فوق الشجرة، كى يياضعها. وفى موازاة ذلك، تستدعى الشابة الملكين من فوق الشجرة ليياضعها. ويقترب دورهما بدور العبد على أحد المستويات. معنى ذلك أن وجود الشجرة فى الموقفين لم يكن من قبيل المصادفة. ذلك لأنه إذا كان هبوط العبد الأسود من الشجرة يظهره على هيئة القرد، فإن الأمر يشبه ذلك مع الأخوين اللذين تدنيا إلى مستوى الحيوانية، بل لعلهما وصلا إلى أدنى مستويات التدنى، وتحولا إلى رمز فعال، يوضح ما يسفر عن تحول المرء إلى مجرد أداة جنسية.

وهناك تجاور فى هذه الحادثة، بين زوج مذكر وزوج من هوية جنسية مغايرة، وتتسم علاقتهما بالتعقيد البالغ لأنها تجمع بين عفريت وشابة. وفى الواقع، يحدد العفريت والشابة العلاقة المتصدعة بين أى زوجين، فهو يضعها فى أسره، بينما تخونه حين تتاح لها الفرصة.

ومن مستهل الحدث، يبدو المضمون الأخلاقى لوضع السيدة الشابة أكثر غموضا من موقف الملكات؛ إذ عندما نادىها العفريت معلنا اختطافه لها ليلة زفافها، يبادر القارئ بالتعاطف معها منذ اللحظة الأولى. وليس هناك مصير أبشع من أن يختطفها عفريت. وما هو أنكى من ذلك حدوث الاختطاف ليلة الزفاف، أى ليلة اقترانها الجنسي مع زوجها الطبيعى. ويهزج، نظريا، تبرير انحرافها الجنسي بوصفه رد فعل على اغتصابها وأسرها. لقد ظلمت، وباتى سلوكها الاستغلالى رد فعل لزاء ما وقع عليها من جنس الذكور. وإذا كانت تشارك الملكين فى فعل الزنى الذى اقترفته، فيما سبق، فإنها تمثل أيضا الطرف الذى أضير وتتقم من الجنس الذى أساء إليها. ولذلك، فهى تتجهج للمسلك الذى ينتهجه شهریار فيما بعد (وفى بعض الطبعات ينتهجه شاه زمان بالمثل). تلك السمة المزوجة لدور الشابة تضعف من حكم كليتون،

رفضهما المخالف، وحين يكرران الرفض، تهددهما بالموت على يدى العفريت، فيهبط الاثنان من فوق الشجرة برفق، إلى أن يصلا إليها. وحينئذ ترفع ساقها، وتدعوها إلى مضاجعتها مهددة لياهما بالموت. ويتوسلان إليها أن تخلي سبيلهما، ولكنها تصاود تهدداتهما، فيضاجعها الأخ الأكبر وبتبعه الأخ الأصغر. وهناك إضافة لهذا المشهد فى طبعة بولاك لـ (ألف ليلة) يظهر فيها الأخوان وهما يتجادلان حول من يكون الأسبق فى أداء المهمة. وعند الانتهاء من المهمة، تطالبهما بخاتميتهما، حتى تضيفهما إلى مجموعة العواثم الأخرى التى أخذتها من باقى الرجال اللذين ضاجعوهما، وذلك لكى يصل عدد المجموعة إلى مائة خاتم. وبعد الاستماع إلى هذا التفسير من السيدة الشابة، يصرخ الملكان : «الله. الله. لاحول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم». يسلم الرجلان خاتميتهما، وتضيفهما السيدة إلى مجموعتها، وتطلق سراح الأخوين مرة أخرى بعد أن تهددهما بالموت.

وتأتى هذه الحادثة فى قلب الرحلة الثنائية، أى فى قلب تجربة الأخوين التى تسمى التعلم *mislearning*. ومن شأن شهرزاد أن تبطل أثر تلك الحادثة، وهو ما تتمحور حوله الدروس التى تلقاها. وقد قدم لنا وير Weber تحليلا للصور الجنسية فى هذه الحادثة: أى فى صورة العمود الأسود والصندوق لوفقا لمنهج التحليل النفسى فالشكل العمودى يقترن بالقضيبة، بينما يقترن الصندوق برحم المرأة. كما ينبه الناقد الفرنسى إلى أن تلك الحادثة تتحصى على تبادل الأذوار؛ إذ نشاهد الملكين وهما يسدان نحو العفريت ما اقتراف فى حقهما. ويتمادى هذا التحول فى الأذوار، حيث يسفر هذا اللقاء عن انعكاسات مضادة، وتبايلات، مع المفاسرات السابقة للملكات الخائنات، فشاها زمان قد خاتته زوجة مع الطامى الكريه، وشهریار خاتته زوجة مع العبد الأسود. ويتقلب الحال، هنا، فالشابة تخون رفيقها

(مزوجا) للاقتران في علاقة، كما يمثل أوج نضوجها، وهي علاقة قد نضجت في مرحلة أسبق من النضج. ألم يمارس كل من شهرهار وشاه زمان الجنس مع امرأة واحدة في ظروف مشتركة، وعبر إطار سردي واحد. إنهما يشتركان في مقامرة واحدة وسيدة واحدة، وبأى رد فعلهما شفاهايا وآتيا بالأسلوب نفسه.

كما تظهر حادثة الشابة عنصرا مركزيا آخر في الإطار، وهو الترابط بين الجنس والموت؛ فالشابة تفرهما بالهبوط من فوق الشجرة، مهددة إياهما بالموت، وتلجأ إلى التهديد أكثر من مرة، لتزغمهما على مضاجعتها. وتؤثر مركزية هذه الحادثة على نقطة الترابط القابلة للانفجار؛ بحيث تشير إلى أحداث سابقة ولاحقة. فلقد قتل شاه زمان وزوجه ورفيقها حينما اكتشف متمتهما الأثمة. والعقاب الشديد الذى أوقته عليهما بعفو الخاطر جاء لاستشاطه غضبه. فلموقفه هذا أثره في تأكيد الترابط بين الجنس والموت. وسوف ينغمس شهرهار في قتل المتكرر لظليته من النساء بعد انقضاء متعته الليلية. ورغم اختلاف فعله المتعمد عن رد فعل شاه زمان التلقائي، إلا أنه لا يختلف عنه في الربط بين الموت والجنس.

لذا، يقترب فعل شهرهار المتعمد اقترانا مباشرا بالحادثة التي مر بها هو وأخوه مع السيدة الشابة. وبينما كانا عاكفين نيه شهرهار أخاه شاه زمان إلى أن كحفة العفريت تفوق محتتهما، ثم يستعيد المقابلة التي جرت مع الزوجين التعمسين، وينتهي إلى قرار العودة إلى المملكة مع شاه زمان، على ألا يعيد تجربة الاقتران بمرأة قط. ويتختم: «وبالنسبة إلى فسوف أطلعك عما سأقوم به». ويصير شهرهار لأوامره إلى الوزير يقتل زوجته، ويقوم بقتل جواريه بنفسه، ويعزم على أن يقض بكارة امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد أن ينالها. ويودع الملك شهرهار أخاه

حين يبرر سلوكها، ويضفي هذا التبرير على ماسبق من أحداث ليشمع زوج شهرهار أيضا. ولكن السلوك الاستغلالي للشابة التي اختطفها العفريت، أيا كان مبعضه، لا يمكن تبريره لأنه يتنافى والنسق الأخلاقي السائد في (ألف ليلة وليلة).

بعد أن تفصح الشابة عن مكيتها، يجب شهرهار وشاه زمان في صوت واحد : «الله. الله. إن كيدهن عظيم». والإجابة المشتركة حاسمة. ولا يحتمل حكم الذكور أى تشكيك في هذا المجال، فقد وردت الآية: «إن كيدكن عظيم» في سورة يوسف (الآية ٢٨). وليس الهدف من التناص، في هذا المجال، مجرد استدعاء النموذج المتعارف عليه لزواج الحاكم المصرى التي ولعت بسيدنا يوسف، وما يلي ذلك من أحداث، فقد استخدمت الصيغة في العصور الوسطى بوصفها «لازمة أدبية» تستدعي احتيايل النساء، وتستمر إلى يومنا هذا في الأدب العربى كما جاء في قصة قصيرة لتجيب محفوظ («كيدهن» في همس الجنون. ييسروت: دار القلم، ١٩٧٣ ص ٧٩ - ٨٩) وأخرى لتعيم عطية («نساء في الحاكم». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠ ص ٨٢ - ٨٨).

إن استخدام هذه العبارة يضم الشابة، في (ألف ليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية، ذلك الحلف الذى يشمل النساء كافة. وقد صيغ اللبس في تبرة دينية، حين أسبر الرجلان حكمهما على الجنس التلسالى بأكمله، متضمنا زوجيهما دون شك.

وتطوى النزعة الأحادية التي تتسم بها تصريحات الملكين على إلهاءات أدبية؛ فالصوت السارد عادة يعرف شخصية صاحبه. وينطق الملكان بصوت واحد، حين اندمج صوتهما السارد، ليصيرا شخصا واحدا. وهل هناك وسيلة أفضل لوصف الشخصية الذكورية من أن يسمح لفردين منها بالتعبير عن رأى واحد في آن؟ لقد تحقق للزوج المذكور غايته الأدبية. ويمثل الصوت السارد تعبيراً

اللذة. ولذلك، تبدو أفعال شهريار على أنها صورة ساخرة للسلوك الجنسي الذكورى غير الناضج. ولا تصاح الفرصة الكافية لنضوج الرغبة مع الوقت، إذ يقتلها الموت/ الشبق. وتتسم علاقاته بنمط واحد من الإفراط الجنسي الفج، على نحو يؤدى إلى انحراف الرغبة والممارسة الجنسية. وليس من قبيل المصادفة أن تأتى امرأة لتمزق هذا النمط، وتستبدل به نمطا جديدا للرغبة، نمطا يبرز المفهوم الأتوى للمتعة.

تلك المرأة هى شهرزاد التى تتميز بالنبوغ الذهني، فقد حفظت الكتب والقصائد والحكمة. وعلاوة على ذلك، فإنها على دراية بالأمر، وذكية، وحكيمة، وأدبية. ومنذ البداية، حين أبدت لوالدها رغبتها فى الزواج من الملك، فقد عقدت العزم على تحرير القوم من طغيانه أو أن تموت دون ذلك. ويستشيط والدها غضبا، ويحاول أن يثبثها عن عزمها، شارحا لها حقيقة الوضع، إلى درجة أنه يطرح عليها مثالا لخطورة الأمر، ولكن دون جدوى. ويضطر الوالد أن يخبر الملك برغبتها. ويفرح الملك ويطلب من الوزير أن يأتيه بها فى هذه الليلة. ويخبر الوزير شهرزاد بالأمر، فتفرح لذلك كثيرا، وتخبر دنيازاد أنها سوف تستدعيها كى تطلب منها الاستماع إلى قصة، بعد أن يفرغ الملك مما يفعل. وتنتظر دنيازاد تحت الفراش، وتنتظر إلى أن يقضى الملك وطره. وهذا الموقف الذى يجمع الشخصيات الثلاث معا يضع دنيازاد وشهرزاد فى موازنة فعلية مع الزوج شهريار وشاه زمان. وحين تطلب الأخت الصغرى الاستماع إلى حكاية (بعد أن قضى الملك وطره) كما أوصتها أختها، يوافق الملك. وتستهل شهرزاد دورها فى الأدب العلمى. وتربط دنيازاد الجنس بالسرد، فهى تشهد الفعل الجنسي بين الملك وشهرزاد ثم تطلب الاستماع إلى الحكاية.

وتتوازى فرحة شهريار وشهرزاد (فيستخدم الاثنان فعل فرح فى التعبير) على نحو يضعهما فى موقف الندية. وتؤكد العلاقة بينهما على هذا الأساس، فتختلف

شاه زمان إلى ملكه حيث يخرج بهما من مسرح الأحداث. ثم تتوالى سلسلة من مواقف الليلة الواحدة، تشهد تلقيا فى المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه النساء اللاتى يضاجعهن ثم يقتلن.

دون شك، أسماء شهريار التعلم من الدرس الذى تلقاه. فقد أصيب بجرح فى الصميم، مثلما أصيبت الشابة التى اختطفها العفريت فى ليلة زفافها. وعلى العكس من أخيه شاه زمان، فهو لا يقدم على قتل زوجه المخالفة على الفور، بل يتيح لنفسه الفرصة للاعتناء بأفعال السيدة الشابة وإفعالاتها. فسوف يحاكي موقفها الاستغلالى من الجنس الآخر. فهى تمده بنمط جديد للانتقام الشخصى من الجنس الآخر كله. والسيدة تنتهج مسلكا أنشويا يتضح حينما تضيف خاتمتى للملكين إلى مجموعتهما. فقد قضت وقتا ممتعا مع ثمانية وتسعين رجلا، ويكمل الاثنان الأخيران العدد إلى المائة. فالنمط الذى تبتهج هو: (١) التهديد بالموت. (٢) الجماع. (٣) نهاية العلاقة. أما نمط شهريار الذكورى، فإن استجابته تأتى إلى النمط الأتوى بصورة عكسية، تسير وفقا للنظام التالى: (١) الجماع. (٢) الموت. (٣) نهاية العلاقة. إنها امرأة تستغل العديد من الرجال، وهو رجل يستغل العديد من النساء. وفى كلتا الحالتين تتسم العلاقات بالقصر والسطحية. ونلاحظ انكسارا فى عنصر الزمن الذى يتسم بالانقطاع. وترتب أصلا جنيده على ما فرضه شهريار من عقوبة الموت على كل ممارسة جنسية. وإذا سَطَّنَا تعريفه، فإنه يمثل القسوة البالغة ضد النساء. إنه قاتل قادر على الاستمرار فى سلسلة من الأفعال دون أن يصيبه أدنى، ويرجع ذلك إلى كونه ملكا. وقد يتسبب هذا القتل المستمر فى شقاء رعاياه، لكنهم عاجزون أمام سلطته.

ومن منظور آخر، هناك تشابه بين الموت الذى يتيح للممارسة الجنسية والموت الصغير le petit mort - ذروة

يستبدل بالنسق الذكوري غير الناضج للشهوة والإشباع والانقضاض ، النسق الأنثوي النموذجي للرضا المستمرة الممتدة . ومن ثم ، يؤدي امتداد الرغبة ، عبر الزمن ، إلى تطويع العلاقات وانتهاج ممارسة جنسية تستمد عن الاستغلال . وعندما تتجسج شهزاد في تغيير مفهوم الرغبة ، تغلو سيدة الرغبة . وإذا كانت بحكمتها الجنسية قد تشابهت مع نساء الكتب الجنسية الأخريات ، فإنها تختلف عنهن في أنها أخذت على عاتقها تلقين الذكورة كيفية للممارسة الجنسية الراقية .

ويتسنى لنا التحقق من أداء شهزاد المثقن إذا قارنا حكاياتها بالقصة المصرية القديمة المعروفة بعنوان «شكاوى المصري الفصيح» ، ذلك لأن إطار الحكاية الفرعونية يماثل إطار (ألف ليلة وليلة) ، فهو يتعلق بالتداخل بين كتابة النص والعدالة وهداية الملك المستبد . ولكن الفلاح الذي يعيش في الدولة القديمة يتبع تحت أهواء سيده وليس العكس ، كما هو الحال في (ألف ليلة) . إن الحاكم القادر لا يمنحه العدالة التي يصبو إليها ، ولكنه يشجعه على عرض شكاواه الفصيحة طلباً للمساعدة لكي يتسنى كتابتها وحفظها للأجيال القادمة . وقد اعتبر البعض شهزاد نموذجاً للتأليف الأنثوي العربي ، ولم يتنبهوا إلى فارق أساسي بينها وبين فلاح الواحات ، وهو أنها لم تكن كاتبة نصها . لقد تعلمت محرواته وعملت على نشرها . وبعد ذلك تم تدوين النصوص التي تولدت عن الحكايات بانتهاء شهزاد من روايتها . ولم يكن ذلك بقصد لسبة العملية الإبداعية إلى شهزاد ولكن بقصد تحويل المحمل من الأسلوب الشفاهي إلى الكتابي ، وهو أحد الأمور التي سوف نتناولها فيما بعد .

إن ما يشعل رغبة شهزاد في الزواج من الملك هو تصنيفها على تخليص العالم من طغيانه ، ولا يخلو ذلك من دلالة ، فهي تود أن تبث الحياة مرة أخرى في علاقة الزوج المغاير الذي كان عليه مواجهة الزوج للمسائل اجتماعياً . وقد كان الخلاف قد دب بينهما في عدة

شهزاد عن كل النساء السابقات في النص ، اللائح يحدد الرغبة الجنسية المحض ، واللائح يصرح بها بشكل مباشر . إن زوج شهزاد تستدعي العبد الأسود منادية عليه : «يا مسعود ، يا مسعود» . أما الشابة التي اختطفها المغرير فترفع ساقيها في دعوة صريحة إلى الجماع . والرجال لديهن مجرد أدوات جنسية . وتتميز شهزاد عنهن ، أي عن كل النساء اللائح سبقن دخولها إلى النص ، وكن مجرد كائنات ذات شهوانية مفرطة . وبشكل استغلالهن الرغبة جانباً من المشكلة التي تعمل ابنة الوزير - أي شهزاد - على حلها .

لقد اقتصر مهنة النساء السابقات (على شهزاد) على عضونهن الأنثوي ، أي أن رغبتهن كانت تعمل على المستوى لشهواني فقط . أما شهزاد فتضيف إلى الجسد الكلمة مما يخلق تحولاً في مفهوم الرغبة . ولكن هناك سمة مشتركة بين شهزاد وبنات جنسها ، فقد وصف سلوك النساء الأخريات بأنه كيد . وكذلك تلجأ شهزاد إلى حيلة خاصة بها - وهي حيلة السرد - كي تحقق غايتها . وقد صيغ البناء القصصي لحكاياتها على نحو يترك المستمع مستفراً عند الشروق ، وتبلغ بذلك أقصى مستوى من الحيل النسائية لأنها تمثل الحيلة الممتدة إلى نهاية النص التي تستثير المستمع (عبر القص) لم تتمتع عن إشباعه (لأن نهاية الحكاية تكتمل في ليلة نالية) .

ولا تعد تلك المعالجة للرغبة السردية مجرد وسيلة لاكتساب الوقت ، حتى لو اقتصر على ذلك في البداية ، فهي أداة تعليمية أساسية . إن شهزاد لم تجاهر بمعارضة النمط المتهاك للجنس الجسدي الذي فرضه الملك ، وإنما حولت إشكالية الرغبة عن المجال الجنسي - الذي صلب فيه شهزاد - إلى عالم النص . وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمه وأكثر ليونة . وتطرح شهزاد - بقصتها نوعاً آخر من الرغبة ، تمتد من ليلة إلى أخرى ، ولا يخبر حقيقتها على نحو يجعلها تخفى الثغرات التي تحدها الأيام . وبعد ذلك ، بالمفهوم الجنسي ، تحولاً

الذات/ الملاحظة للموضوع/ المشاهد. وهذا على حد قول لوس إيريجارى Luce Irigaray، يعد نشاطا فى المجال البصرى، يؤهل الذكورة لوضع إيجائى؛ فالسيطرة البصرية الذكورية هى التى تسود من دون شك. ولكن قد تتزعزع القوة الذكورية وتغلب مشار شك، حين تؤدي النساء - أو الموضوع المشاهد - دورا إيجائيا فى العلاقة الجنسية التى تصبح موضع الاهتمام. وبما يشكك فى القوة الذكورية أيضا، تلك الازدواجية الأخلاقية للتخصص، إنه نشاط استحواذى يمكن تفسيره بوصفه نظرة غير مشروعة، على حد قول فيليس تريبل Phyllis Tribble (فى كتابه: «نصوص العرب، قراءات نسائية أدبية للحكايات السردية بالإنجيل». فيلادلفيا: Fortress Press ١٩٨٥)، بينما يستحق سلوك النساء المشين اللوم أيضا. وتؤكد الجانب البصرى يفسر طبيعة الرغبة كذلك، لأن إصرار شهریار على أن يرى بنفسه هو بمثابة القوة التى تدفعه إلى إشباع تلك الرغبة المشينة، التى تمد المحرك للأحداث السردية المهولة.

أما شهرزاد فهى تطرق دربا مغايرا. إنها تسرد النص ليكون توجهها شفاهيا، ويغلب الذكر فيه مستمعا، أى رفيقا سلبيا. وفى إطار (ألف ليلة)، تطرح حاسنا السمع والبصر بوصفهما وسيلتين خياريتين لاكتساب المعرفة، فنحن بصدد مناظرة تتربسب فى فكر العصور الوسطى الإسلامى، الذى يمايز قيم الحواس، ويهتم بحاستى السمع والبصر خاصة، وبصوغ المناظرة حول أفضلية السمع على البصر أو العكس. ويردنا خليل بن أبيك الصفىدى الكاتب الموسوعى (ت. ٧٦٤هـ/ ١٣٦٣م) فى مقدمة تلخيصه الوافى لسير المكتوفين (فى كتابه «نكت الهميان فى نكت العميان»، بتحقيق أحمد زكى باشا، القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١) إلى مثل هذه المناظرات، ويورد الحجج اللغوية والفلسفية التى تؤكد تفوق حاسة السمع على حاسة البصر. وإذا اطلعنا على (ألف ليلة)، من هذا المنظور، نجد أن إطارها يتفق

مواقف متفجرة شاذة فيما قبل. وإذا كان شاه زمان قد أعيد إلى ملكته فلم يكن ذلك من قبيل المصادفة، ذلك أن رحيله قد أزال إمكان ظهور زوج مماثل اجتماعيا، زوج قد يهدد علاقة شهریار وشهرزاد اللذين يمثلان الزوج المغاير جنسيا.

ولكن هذه المهمة لم تكن سهلة، لقد وقع على شهرزاد عبء تصحيح الوضع، بإحياء الممارسة الجنسية الصحيحة، والإيقاع الصحيح، والرغبة الصحيحة. وكان عليها، بوصفها امرأة، أن تدحض التعاليم التى أرسنها امرأة أخرى، أى رفيقة المعفريت. وترافق دنيا زاد شهرزاد عند إحلال النص للجنس، مثلما كان شهریار فى رفقة شاه زمان، حين وقعا فى أسر سجننة المعفريت.

لقد اكتسب الملك خبرة معرفية، وتشكلت لديه أنساق فكرية كان عليه أن يكتشفها من جديد ويتخلى عنها. ذلك لأن المعرفة الذكورية قد انتصرت، قبل دخول شهرزاد إلى مسرح الأحداث على المستوى المرئى، حيث تكثر الإشارات إلى فعل الرؤية. هكذا، شهد شاه زمان مشهد خيانة زوج أخيه بأكمله، بل إن موقفه هو موقف المتخصص (من يختلس النظر إلى عورة الآخرين). ويوازي هذا الاكتشاف اكتشافه المسبق لخيانة زوجته. وحين يفصح شاه زمان لأخيه عن خيانة ملكته، يصف الفجعة التى رآها. ولا يصدق شهریار الاتهامات، ويصر على مشاهدة الأحداث بعينه، ويجهه شاه زمان: «إن أردت أن ترى محتك بيمينك فافعل». وتظاهر الأخوان بعزمهما على الخروج إلى الصيد، كى يعودا سرا إلى المدينة، ويصعدا إلى سطح القصر، كى يتسنى لشهریار مشاهدة الحقائق بعينه. ويلهب محسن مهدى إلى أن الإطار العام لا يكف عن تأكيد الأهمية البالغة للملاحظة الحية والتجربة المباشرة.

وإذا ربطنا بين الإيماءات المتكررة للرؤية ونشاط شاه زمان التخصصى، تبين قوة ذكورية نشطة، تتمثل فى

المتعارف عليها. ولكن، لو قارنا العمل بنص آخر شبيه به وهو (مائة ليلة وليلة) الذي يدور أيضا حول الخيانة الأنثوية والسرد، سرعان ما يظهر لنا الاختلاف الشاسع بينهما، إذ تأتي خاتمة الحكاية في هذا النص قبل أن يبدأ السرد. وفي الواقع، فإن الخاتمة تطرح في الأدب العربي القديم إشكالات نقدية خاصة. ولكن (ألف ليلة) تقترب اقترابا شديدا من المعالجة النصية في الأدب الغربي، لو قسناها من هذا المنطلق.

وهناك خاتمتان لـ (ألف ليلة)، إحداهما طويلة والأخرى قصيرة. وفي الطبعيتين المتاحتين لنا، تروق شهرزاد بثلاثة أولاد، وتحيط الملك علما بهذا النبا، حين تطلب منه أن ينقذ حياتها من أجل أولادها لئلا يصيروا أيتاما بعدها. ويجيبها شهریار بأنه كان قد قرر أن لا يقتلها منذ وقت طويل بعد أن تبين له أنها «عفيفة نقية، حرة، تقية». وحينما يتدحج الملك فضائلها لوالدها يستبدل بـ «التقوى» «الذكاء» (حرة، نقية، عفيفة، ذكية)، وتوسع أريحية الملك لتشمل سائر أرجاء المملكة، فتزدان المدينة، وتوزع الخيرات على الفقراء، ويهم الخير والإحسان. ولا ينهي استمرار قصة الحب الرومانسية هذه سوى الموت الذي هو نهاية كل حي.

أما الطبعة الأكثر طولاً، فتتميز بوصف تفصيلي للاحتفال بالمرس. ويعلن شهریار أنه قرر الزواج من شهرزاد ويستدعي شاه زمان. ويقص الملك الأكبر على أخيه الأصغر كل ماوقع عليه بما في ذلك حكايات شهرزاد. وهناك يفضى إليه شاه زمان أنه كان يضاجع امرأة في كل ليلة أيضا ويجهز عليها في الصباح. أما الآن فهو يريد أن يعترف ببنيازاد. وتوافق شهرزاد على ذلك شريطة أن يظل الزوجان معهما. وتستعرض السيلتان مجموعة من الملابس الأنيقة أمام زوجيهما، يصل عددها إلى سبعة أثواب. يتلو الشاعر أبياتا من الشعر لوصف كل واحدة من السيلتين، ويتبين لنا من الوصف السردى والأبيات أننا بصدد فرحة جنسية، ذلك

والانجاء الإسلامي السائد، فمحاولات شهریار المتكررة للتوصل إلى الحقيقة، عبر حاسة البصر، قد ضلته. وهو يهتدى، بعد ذلك، باستخدام حاسة السمع، حين يستمع إلى حكايات شهرزاد السردية.

ونفضى حكايات شهرزاد إلى ثنائية أخرى بين الحقيقة والتخيل، فالسعي وراء الحقيقة ورغبة شهریار في التوصل إليها، خلال مايراه بعينه، سعى يعد من قبيل الخيال، لأنه يقوم على نهج خاطئ. ولكن عامل التخيل - عبر الاستماع - هو الذي يفضى إلى التوظيف اللائق للرغبة، فالرحلة التي قام بها مع شاه زمان سعيا للعلم رحلة جسدية، ترتب عليها نتائج غاطلة، وهو في حاجة للاستماع إلى رحلة شهرزاد السردية لمراجعتها. ومن ثم، فإذا كانت «ليالي» شهرزاد السردية قد تعددت، فإن ذلك يرجع إلى أنها بمثابة رحلات لإشباع «الرغبة»، والكشف عن أغوار اللاوعي، هكذا يقوم الأدب بمهمة ترشيد التجربة. ولست بمصد تقديم مفهوم حدائي للأدب في هذا المجال، فما تقوم شهرزاد المتقنة بصياغته في أسلوب متعمق، يلخص الحكمة المتواردة للحضارة التي تنتمي إليها. لقد أدركت أنها إذا أحسنت تقديم تلك الحكمة استطاعت تصحيح التعاليم الخاطئة التي تخلقها التجربة الشخصية المحدودة الأفق.

ولا تشر تعاليم شهرزاد عن الرغبة غير بخاتمة الإطار الحكائي، والخاتمة تتمثل في القرار السعيد بالزواج. ونحن نتبع تعريف ماريانا تورجوفنيك للخاتمة (في كتابها: «الخاتمة في الرواية»، نوجويرسى: Prince ton UP ١٩٨١) الذي يميز بين الخاتمة closure والنهاية ending، حين تذهب إلى أن النهاية هي «آخر وحدة يمكن تعريفها في العمل، الجزء، المشهد، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة». وترى أن الخاتمة هي الاستنتاج المنطقي للحكاية. وتأتي خاتمة الإطار في نهاية (ألف ليلة) مع الجزء الذي يطلق عليه البعض «الخطاب الختامي» epilogue. وقد يبدو ذلك من الأمور

وترد بعض الملاح في الخاتمة التي تغير المفهوم النسائي الذي انطوت عليه مقدمة الحكاية الإطار. وكنا قد تعرفنا شهزاد باعتبارها امرأة تتسم بالاستقلالية والشجاعة، خاطرت بحياتها من أجل إنقاذ بنات جنسها. ورغم ما تفرضه الأعراف عليها، فهي تحاول جاهدة احتواء الموقف وإثارة السبيل أمام الملك.

وليس من الغريب أن تشير خاتمة الحكاية حقن بعض الكاتبات المتميمات لـ «الكتابة النسائية»، مثل إيثيل جونستون فيلبس Ethel Johnston Phelps (فى كتابها: فتاة الشمال: القصص الشعبية النسائية في العالم. نيويورك: Henry Holt Company، ١٩٨١) ومن المرجح أن هذه النهاية تنتهي إلى صياغة الرواة الذكور، كما جاء في تحليلها «النسائي» لهذا العمل الكلاسي. وتتساءل الناقدة عما يدفع بطلة شجاعة مثقفة مثل شهزاد إلى الاقتراح برجل لوطى مثل شهريار. وتذهب فيلبس إلى أن شهزاد كان يتحتم عليها الاستمرار في سرد الحكايات حتى يوافي الملك أجله، ثم تقوم بعدها بمراجعة النص وطبعه.

وبالطبع، تنطوي الحكاية الأصلية على مفاهيم أخلاقية تقليدية إلى حد كبير، وتراجع عن كل المضامين النسائية التي وودت في المقدمة، ويتم استبعادها. ويرز هذا التراجع بوضوح في الطبعة ذات الخاتمة الأطول، حيث تكف شهزاد في الطبعتين عن القيام بدور القاصة، ويتولى سارد آخر مجهول الهوية التحدث عنها. وبالطبع يرتب هذا الموقف على أحداث جاءت في أقسام سابقة من الإطار الحكائي، ولكن شهزاد أصبحت الموضوع في حقيقة الأمر، ولم تعد القائم على الإنتاج الأدبي أو المشحكم فيه. ويتجلى ذلك في المقتطفات الشعرية التي تركز على الوصف الجسدى لشهزاد ودينهزاد، حين كانت كلتاهما تقدم لونا من العرض الجنى. ولا ينبغي أن يسلونا تفوق مكانة الشعر في المجتمع العربى على الشر، لأن استخدام الشعر للوصف أو

لأن الأزياء التي ترتديها السيدتان توحى بنماذج وأدوار جنسية مختلفة، بمضها تقليدى والآخر أكثر تحررا. فارتداء الأزياء الخاصة بالجنس الآخر، وما يرتب عليه من الثياب في نوع الجنس، يعمل على تأكيد الإثارة الجنسية Transvestism، فتتسم شهزاد وتشتى لإغواء شهريار. وكما يذهب برتون Richard Burton (فى كتاب «ألف ليلة وليلة» Burton Qube edition دون تاريخ)، فإن الأداء الاستعراضى الذى تقوم به الأختان يقع على قربيهما الملكيين موقع السحر، حيث يفرهما الحب والاشتياق. وفي نهاية عرض الأزياء هذا يخلو كل ذكر إلى أناء. أما الوزير، فيتم تنصيبه حاكما لسمرقند. وأما الأخوان فيحكمان المملكة بالتناوب، حيث يتولى كل منهما حكمها يوما واحدا. ويصدر شهريار أوامره إلى الناسخين بتدوين كل ما وقع بينه وبين شهزاد فى كتاب حتى يتم الاحتفاظ به فى خزائنه. ولا يعكر صفو هذا العالم الرومانسى سوى الموت. ثم يخلف شهريار حاكم آخر يكتشف هذه الكتب فيقرأها ثم يأمر بنسخها ليتم توزيعها على نطاق واسع.

وأهم ما نستدل عليه من خاتمة الحكاية الإطار أن شهزاد قد أصابت حينما أنشبت رغبته بالزواج من الملك، إذ تربت على هذا الزواج أن تحولت الممارسة الجنسية من الاقتراح بالموت إلى الاقتراح بالخلق، حيث كانت شهزاد، فى نهاية حكاياتها، قد أنجبت ثلاثة أبناء. وبأنى هذا التغير نتيجة تغير نمط العلاقات الجنسية. فيأرجاء إشباع الرغبة فى علاقات لها طابع الاستمرار، يتسنى للزوجين إنجاب أطفال. فأسلوب الحياة الذى اتبعه شهريار (وشاه زمان أيضا، وفقا للنسخة الأطول) قبل لقائه بشهزاد، وإن كان قد أمده بالمتعة الجنسية، قد حال دون إنجابه من يمثل امتدادا له، وهو أمر بالغ الأهمية على المستوى الشخصى والنسائى. فإن كان الحال قد استمر على ذلك لانتهى الرجلان إلى توقف سلسلة نسبهما.

العائلية، كما أن وجود الأطفال يظهر أهمية استعادة الزوج المغاير جنسياً الذى يؤمن وجود المجتمع الأبرى.

وبين لنا النسخة الطويلة علاقة شهرزاد بالأدب. وإذا كانت قد قامت بالسرد، فقد عمل شهرزاد على تدوين النص حتى يتسنى لخليفته من بعده نسخه وتوزيعه. ومعنى ذلك أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال، يعتمد على الأداء الشفاهى. يقاس بالزمن ويربط به، ويرى عن ماحلت فى (ألف ليلة وليلة). أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للذكورة. ومن ثم، فالنسخة الطويلة للمخاتمة توضح ما كان معناه ضمناً فى النسخة القصيرة. إن الدور الاستثنائى الذى قامت به شهرزاد - من حيث هى سارد - هو دور عرضى، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف، ويبلغ منتهاه مع نهاية الأزمة. والإطار الحكائى بمثابة قوسين كبيرين تختتم (ألف ليلة) عند انفلاقهما، فاللهالى شبيهة بالأحلام التى تنتهى مع بزوغ شمس الرؤيا الأدبية والحقيقة الواقعة والتفوق الذكورى. لقد تابعتا تحولات الجسد، فى هذا المجال، إلى أن يصبح كلمة، ثم يعود أدراجه ليصير جسداً مرة أخرى، فلوجود العضوى الكلمة الأخيرة. ولذلك، تكف شهرزاد عن دور السارد لتمارس دور المرأة النموذجية، الأم والخبية.

الإشادة بالموقف الذى تشكل فيه شهرزاد موضوع الرغبة لم يكن من قبيل المصادفة. يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الأبيات تأتى تكراراً لما ورد على لسان شهرزاد من قبل. أما وقد توقفت عن السرد فقد صارت تشكل موضوع الأبيات.

ولا تقتصر أهمية العرض الذى قامت به الشقيقتان على أثره الأدبى، ولكنه يتميز بأهميته البصرية. إن العرض الذى قدمته الأختان بعيد إلى شهرزاد وشاه زمان علاقتهما البصرية بالرغبة، ولكن من موقع التفوق الجسدى فى هذه المرة. وحينما تغدو المرأة هى موضوع الرغبة يستعيد الذكر دوره الإيجابى وتتقهقر هى إلى دورها السلبي. ومن ثم، تبرز خصائص شهرزاد الجسدية لتحجب إمكاناتها الذهنية.

يفرض الزوج المماثل اجتماعياً حضوره مرة أخرى، إذ يشارك شاه زمان وزوجه العيش شهرزاد وشهرزاد، يتحد الأخوان، خاصة أنهما يحكما المملكة معاً. ويمثل هذا الحل، ليس هناك حاجة إلى المجازفة بالأسفار الخطرة، فالثنائى القائم على الأخ والأخ، فى مقابل الأخت والأخت، لا يشكل تهديداً على الزوج المغاير جنسياً، لأنه قد تأسس على دعائم قوية. وهناك تجانس بين العلاقات الزوجية والعلاقات

شهرزاد امراة الليالى العربية

سليمان العطار*

استمبدأ هذه المرأة أجداد ذلك الرجل فى عهد قديم سادت فيه «الماترياركية». إن شهرار الحب القتال، إذ يرى خيانة جنس «المرأة» له مع عهد لها أسود، ليس إلا شيخ الجد فى ذاكرة الليبيدو عند هذا الملك «الجديد» شهرار؛ الملك الجديد لمجتمع جديد «ماترياركى» حل فيه الرجل نحل الملكة القليلة للمجتمع القديم «الماترياركى».

المجتمع العربى احتضن هذين النموذجين، لأنه فيما يبدو كان فى عصره الجاهلى شديد القرب من عصره الأمومى بل لعله كان فى «مرحلة الانتقال بين المصرين الماترياركى والماترياركى» يشترك فيها الرجل والمرأة معا فى السيادة. ولن نسرف فى إثبات ذلك، فهو أمر تكاد تتوفر وثائقه وإن لم يلق العناية الكافية من الباحثين، ونكتفى بذكر واقعة مشهورة غامضة لكنها شديدة الدلالة فيما نحن فيه. ونقصد واقعة الصراع بين أمين: كلثوم وهند؛ كلتاهما تريد فرض سيادتها على العالم عبر سيادتها على الأخرى، وهو صراع يتورط

فى تلك الليالى المدهشة، التى طالت ليلة بعد الألف لتدور حول نفسها وتلف، تجلس شهرزاد من الرجل شهرار مجلس الأستاذ المعلم فى الظاهر، بينما يقف منها خلف شخصية الأستاذ المعلم «النموذج الأولى» للمرأة المحاربة التى هى بقايا مجتمع أمومى أقل، وإن ظلت آثاره تملأ التاريخ القريب فى غابات الأمازون وأحراش خفية فى قارتنا أفريقية ثم فى غابات أستراليا فى أطراف العالم القديم.

شهرزاد ومليكهها شهرار ظلان عالميان لنموذجين أوليين متعاقبين تاريخاء متواترين صراعا أزليا يكاد يكون مقدما بين الجنسين: ذكر/ أنثى. لقد حافظ الأدب الشعبى العربى على لحظة حاسمة من هذا الصراع شبه المقدس؛ هى تلك اللحظة التى أسرف الرجل — بعد انتصاره على المرأة الأم المحاربة — فى معاداة المرأة إلى درجة الحب الذى ليس له ذروة سوى القتل انتقاما من

* أستاذ الأدب الأندلسى، قسم اللغة العربية (كلية الأدب — جامعة القاهرة).

أما عن طريق شهرزاد؛ فقد اختارت أن تكون الحاكمة الحقيقية للحاكم الجديد المباهى بمصلحته وبسيفه الذى يقطر دما. وتم ذلك باكتشاف دور المرأة فى تربية الابن وتلقينه ثقافة المساواة بين الرجل والمرأة، ثم فى تربية الابنة بتلقينها تقنية تلقين (الابن/ الرجل) تلك الثقافة.

إن كتاب (ألف ليلة وليلة) يضم مئات الحكايات المتباعدة داخل ما يطلق عليه «الحكاية الإطار»؛ حيث نقص شهرزاد كل ليلة قصة لا تكتمل أبداً فى الليلة نفسها. وعدم اكتمال القصة علامة مشبعة بالدلالات نقص بالذكر منها أن عدم الاكتمال يقابل النقص عند الرجل الذى لا يكمل إلا بالمرأة فى حياته. إن إشباع هذا النقص رغبة تلح، تجعل شهریار يتعلق ببقاء المرأة إلى اليوم التالى؛ حيث تقوم هى فعلاً بإشباع النقص بإكمال قصة الأوس وبدء قصة جديدة لا تكتمل؛ يكشف شهریار بنقصها نقصاً جديداً ورغبة جديدة تبقى المرأة إلى اليوم التالى؛ هكذا أبداً؛ فإشباع النقص بالمرأة نقص جديد لا يشبع إلا بها.

ونقطة البدء فى انطلاق شهرزاد فى رحلة القص اليومية جاءت بحافز يكاد يشبه مؤامرة تدبر بصورة المستقبل. كيف؟ إن إجابة ذلك معقدة تحاول تبسيطها فى العناصر الآتية:

أ - الحاضر أزمة مفزعة تمتد منذ أعوام ثلاثة مضت (ألف يوم ويوم) فقد حدث:

«... وصار الملك شهریار كلما يأخذ بنتاً يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات ففضحت الناس، وهرت بيناتها، ولم يبق فى تلك المدينة بنت تقبل الزواج».

ب - تحول هذه الأزمة العامة إلى أزمة خاصة، فالأب «الباربارك» الملك شهریار لا يصل ظلمه إلى

فيه الرجل على مستوى ابنى الأميين؛ عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند. ينتهى الصراع بمصرع واحد من المعمرين، وزوال مجد أمه هند لصالح كلثوم. أعز رجلين فى العرب ينتميان إلى الأم وليس إلى الأب؛ والصراع بينهما يحركه الأم. ألا يدفعا هذا إلى الإشارة إلى أهمية معظم القبائل العربية التى تحمل أسماء إناث؟ فنسب العرب مرتد إلى الأمهات فى عدد غفير من القبائل حتى إن الملك يعترف بالانتماء إلى أمه وليس إلى أبيه، وحتى تسمى الرجال بأسماء النساء (رمزا على حلول الابن محل الأم)، فما طلحة وعلقمة وعطية وشعبة وقتيبة وربيعة... إلخ إلا أسماء أمهات تقمص عزهن وجبروتهن الأبناء.

إن هذه المرحلة التاريخية الحاسمة التى تنوع استنادها طيلة قرون عدة، هى التى رشت الحضارة العربية دون غيرها لاحتضان نواة (ألف ليلة وليلة) الهندية وتربيتها وتحويلها إلى حالة فريدة تمس لحظة التصالح بين الرجل والمرأة، فيما يشبه هدنة تحاليات المرأة على استمرارها دوماً فى دورات لا تتوقف عبر سلاح الثقافة والتعليم والتربية. إن المرأة المهزومة أمام جبروت الرجل اختارت دورها فى طريقين؛ طريق شهرزاد وطريق زوج الجنى. إنهما طريقا الأمل واليأس، أو الخير والشر. زوج الجنى اختلطت واستعبدت وفقدت الأمل فى الخلاص فقررت أن تخون الجنى خيانة تتكرر طالما قوة الجنى القادرة على أسرها؛ قادرة أيضاً على أن تسخر ضد الجنى نفسه باستخدامها لإرغام الرجال على الخضوع لنزواتها التى هى حب يهدف إلى الانتقام من الرجل؛ وتلقينه درساً فى الوقت نفسه؛ وهو أن المرأة لا يمكن أن تحكم إلا من داخلها، وأن قوة الرجل «الأب والسيد الجديد» قد تقلب ضده إذا استخدمها فى حكم المرأة. إن هذا الطريق هو طريق اليأس أو الشر.

« .. كانت قد أوصت أختها الصغيرة، وقالت لها إذا توجهت إلى الملك أرسلت أهلك، فإذا جئت عندي فقلولي يا أختي حديثي حديثاً غريباً قطع به السهر .. وأنا أحذرك [مازالت شهرزاد توجه الخطاب إلى أختها الصغيرة دنيازاداً حديثاً يكون فيه الخلاص ..] »

وهكذا:

« عندما خلا بها الملك بكت، فقال لها: ما لك؟ فقالت: أيها الملك إن لي أختاً صغيرة أريد أن أودعها. فأرسل الملك لها فجاءت أختها وعانقتها وجلست تحت السرير فجلسوا يتحدثون. فقالت لها أختها الصغيرة: بالله عليك يا أختي حديثي حديثاً قطع به سهر ليلتنا. فقالت: حبا وكرامة؛ إن أذن لي هذا الملك المهذب. فلما سمع ذلك الكلام، وكان به قلق فرح بسماع الحديث. »

إن التوازن عند شهرزاد وأبيها تحول إلى عدم توازن أو «قلق» عند شهریار بدأ يزول بالقص الذي بدأه شهرزاد ولم ينته قط، لأنها المرأة التي تمارس أمومتها خصوبة تنتقل إلى القص فيستwald دون توقف. تنتهي الأزمة الكبرى لتتحول إلى أزمت صغيرة تتمثل في عدم اكتمال القصة عند صباح الديك أو ابتناق الفجر، ربما داخل عقل الملك شهریار في شكل حب استطلاع يدفعه إلى السعي المستمر نحو المعرفة في طريق تستدرجه فيه شهرزاد. لكن المشكلة التي هي بؤرة هذا المiscal تتمثل في بدء شهرزاد القص ثم استمرارها فيه على مسامع الملك شهریار وأختها الصغرى دنيازاد. والرجل الملك يعجب بحديث شهرزاد إعجاباً لا يقل عن إعجاب دنيازاد بهذا الحديث نفسه. ويتكافأ الرجل الملك مع الصبية الأنثى في تلقي الدرس من المرأة، الملمطة والمحاربة معا، شهرزاد.

النساء فحسب بل إلى الرجال أيضاً، فسلطنة مطلقة. وهكذا يحمل الوزير وزير هرب الناس:

« .. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه بيتت على جرى عادته، فخرج الوزير وقتش فلم يجد بيتاً. فتوجه إلى البيت وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك. »

ج - هذه الأزمة المفزعة تصل بالقص إلى ذروة عقدة يختل فيها توازن العالم القصصي؛ حيث يتعرض الوزير لخطر داهم، فله بيتان عليه أن يقدم كبراهما إلى الملك فلم يبق غيرهما في المدينة .. أو يهرب - إذا استطاع - كباقي الناس.

د - يعود التوازن إلى العالم بانتقال مشكلة الأب الوزير إلى ابنته التي أملتها قافضتها لحمل هذه المسؤولية؛ فقد:

« .. قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية؛ وقيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتحلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء. »

هـ - هذه الابنة بثقافتها كانت قد أملت نفسها لخوض معركة جديدة مع الرجل يواجه فيها العقل العضلات؛ وذلك نيابة عن بنات جنسها:

« .. فقالت [لأبيها الوزير]: بالله يا أبت! زوجني هذا الملك، فلماذا أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه. »

و - وهنا تظهر نقطة بدء الحكى محفوزة من الأخت الصغرى لشهرزاد والمسماة «دنيازاد»؛ وهذا الحافز نفسه من تأمر شهرزاد، وهو أول درس للأخت الصغرى (الرازمة للابنة وأم المستقبل)، فإن شهرزاد قبل ذهابها إلى مغامرتها الكبرى :

عن ذلك في صراحة ووضوح، كما يظهر في تلك السلسلة من العبيد السود والغربان القبيحة الذين تخون المرأة معهم رجلها. إن هذا السواد الجسم هو كبت رجل مقهور تحت سلطة الأم قد تحرر وانطلق كوحش يصم المرأة بالخيانة ويقتل أفراد جنسها بالجملة.

والآن نستعرض الدرس الذي تلقته شهرزاد للملك شهریار وبالضرورة للمرأة الناشئة متمثلة في الصبية دنيزاد، وهو درس أوقف تدريجيا المذبحة ورفق من مشاعر الرجل وجعله — بدلا من قتل شهرزاد في أول ليلة — يقول في نفسه : «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها»، وحديثها مفتوح أبدا ، فلا قتل بعد بدء الحديث، وهذا من أسرار البنية المفتوحة في النص.

المرأة هي التي تغزو الرجل في معظم الليالي، وهي أيضا التي تهيج سبيل اللقاء. ولأول مرة في نص أدبي قديم تتشغل المرأة بالرجل ويصبح موضوعه من المرأة هو موضع المرأة منا معشر الرجال اليوم، فالميزة الكبرى في الرجل «الحسن والجمال والتبه والدلال»، والميزة الكبرى في المرأة الشجاعة والقوة والمبادرة، بالطبع بعد تساويها مع الرجل في العنصر الجمالي مع إشارة عابرة للتساوي النوعي في الصلابة والشفقة. ففي «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان» تبدأ مرحلة التساوي بين الملكة بدور والأمير قمر الزمان جماليا «.. فرأهما متماثلين... وهما في الحسن والجمال متشابهان، وفي الملاحظة متساويان» .. بل إن قمر الزمان يرتدى قميصا أزرق شفافا يكشف عن محاسنه وهو واقف في سريره مثلما ترتدى بدور قميصا بنيا لا يقل شفافية. والفرق النوعي هنا يكمن في القيمة الرمزية الأسطورية للون القميصين، فاللون الأزرق يشير إلى السماء وذكرورتها والبنى يشير إلى الأرض وأثورتها، والأسطورة بمثابة تجعل من الرجل غيثا ينهمر من السماء فتختصر خصوبة الأرض الأم والأشئ. مساواة وفرق نوعي. لكن، أمام مرض قمر الزمان من عشق بدور وملازمته الفراش تصاب بدور بالصرع وتقتل القهرمانة

لم احتفظت شهرزاد بأختها في مخدعها الزوجي ؟ إن شهرزاد مستحفظ بأختها دنيزاد شاهدة لمحنة تحرير فجر الصراع الأولي بين الرجل والمرأة. كل منهما يريد أن يطفى على الآخر، يريد طغيان هذا الآخر في آن. ومن هنا، تصبح الحكاية الإطار رمزا لهذا الصراع في مرحلة تحاول فيها المرأة أن تكسب جولة رد طغيان الرجل وتهذيب وحشيته البدائية في النظر إليها والتعامل معها.

وعلى ضوء هذا، أطرح فرضا: إن ما أطلقنا عليه «حكايات» (ألف ليلة وليلة) هو أدب نسائي شعبي، يهدف فيما يهدف إلى تهذيب الرجل منذ طفولته، وتلقينه فكرة المساواة بينه وبين المرأة وإمكان تفوقها عليه، فضلا عن تلقين المرأة الدرس نفسه، ثم تقنية تعليمه لرجلها (زوجا أو ابنا). ويظهر ذلك جليا في وجود الصبية «دنيزاد» طوال الليالي مستمعة، مثلها مثل الرجل شهریار. وقد ورد حديث مباشر في أكثر من موضع حول المفاضلة بين الجنسين. ونكتفي هنا بالإشارة إلى هذا الترخيب الذي منه «شمس الدين» الوزير لأخيه الأصغر «نور الدين» الذي يفضل الذكر على الأنثى: «قد قصرت لأنك تحمل ابنك أفضل من بنتي، ولاشك أنك ناقص عقل وليس لك أخلاق». دفاع عن المرأة لا يصدر إلا عن امرأة. وهذا الأدب النسائي أيضا يمثل مجالا رحبا لحرية المرأة الراوية، التي تحقق ذاتها أثناء القص متخلصة من قيود الكبت والقهر، تلك القيود التي فرضها عليها مجتمع الرجال. ومن ثم، فليس صدفه ارتباط الحكاية بالجنة والأم وليس غربا استمتاع المرأة بالقص أكثر من المستمع، فلماذا استمرت الجدة في قص الحكاية برغم توقف حفيدها عن الاستماع بسبب دخوله في النوم. أكثر مما سبق، أصور أن النواة الأولى للكألف ليلة وليلة ترجع لزمن مسحيق، في تلك الحقبة الأولى لظهور المجتمع الأبوي على أنقاض مجتمع أمومي أقل. ورموز النص تكاد تكشف

المعرض عن طلب وصاله...؛ فالمرأة هي التي تطلب الوصال وتحقق في القص لذاتها ما ينفرد به الرجل دونها. في الواقع.

فوق ما سبق، تكثر الأمثلة عن مروءة المرأة وشهامتها وتقدمها لحماية الرجل والتضحية بكل شيء من أجله. إن المرأة تكاد «تست وتهنم» الرجل، تدرأ عنه الغساطر وتؤدي دونه الصمل، ومع ذلك لا تنسى قط مساواتها به، فإذا كان بعضهم يدفنون الزوجة حية مع زوجها الميت، فإنها إذا ماتت في الحكاية قبل الزوج تدفنه أيضاً حياً معها كما نشهد في قصة سندباد!

لا تترك شهزاد فرصة لإبراز قضيتها، فإن تفوق الرجل على المرأة قد انسلخ على زيه، فملايس الرجل ترمز للتفوق غير المعترف به من جانب امرأة الحكاية؛ لهذا يستخدم الزى في ازدواج رمازاً لعكس ما يرمز إليه في الواقع، إذ يتنكر الرجل في زى امرأة، فيمر على أنه امرأة دون أن يلحظ رجولته أحد، وتتذكر المرأة في زى رجل فلا ينكر رجولتها أحد بل إن الأميرة بدور تنكر في صورة زوجها قمر الزمان فتتزوج بنت الملك، وتعين ملكاً ينهى وبأسر، وهكذا تتجرد الملايس داخل الحكاية من قيمتها الواقعية. إنها ليست أكثر من علامة على الفرق النوعي حتى لا يلبس علينا الأمر لفرط المساواة والمشاكلة بين الجنسين، ففي كل جنس قاسم مشترك بينهما، وهو المفزى الجوهرى للإنسانية في كل، لا ينقص في قدر المرأة زينتها ولا يرفع من قدر الرجل خلوه من الزينة.

إن المرأة في الحكايات تقوم بدور الجندي والجلاد والملك، فلا يكاد ينفرد الرجل بإحدى الوظائف بل إن قيمة العقل عندها راجحة والحكمة عميقة قد أحدثتها الثقافة وجمع ألف كتاب وكتاب مثلما فعلت شهزاد، أما إذا ظهرت في الحكاية امرأة شريرة أو خائنة أو ناقصة العقل أو ضعيفة الشخصية، فدفاع شهزاد جاهز ومنقح. إن هذا قاسم مشترك بين المرأة والرجل، ولا مناص من

ويضمونها في السلاسل الحديد لوضع حد لقوتها الخارقة، إلا أنها عندما ترى حبيبها تخرج من كل تلك القيود كالأسد الهصور:

«وقامت من وقتها وصليت رجلها في الحائط، وانكأت بقوتها على الغل الحديد فقطعته من رقبته، وقطعت السلاسل وخرجت من خلف الستارة ورمت نفسها على قمر الزمان...».

وفي القصة نفسها، أمام حياض الأمير وحيرته في البحث عن مكان في مدينة غريبة للقاء مع امرأة غزت قلبه في الطريق، تقتحم تلك المرأة بيتاً بينما هو يرتعد «فلم تسمع كلامه بل ضربت الضربة بالحجر فقسمتها نصفين فانفتح الباب...». وهذه المرأة نفسها عندما تتبسط في سمرها تريد تسلية وحشية، في عودة إلى سلطتها الأمومية تذكراً بوحشية شهرار الأبوية، فصمك سيفاً وتوجه لقطع رقبة المملوك في إصرار مرعب قائلة: «لا يكون الحظ إلا بقتله». إنه سلوك يصبر عن تفريغ شحنة سحابة راعدة يهرق من خلالها عنان الكبت في جموح مهرة. إن المرأة تتحرك في حكايتها بحرية متقدمة لقتلها الرمزي على يد الرجل حين حرماها من دورها الاجتماعي وقصر مهمتها على حفظ النوع. إن نموذج المرأة القاتلة زوجها ليس إلا كائناً سحقته ذلته قد عجز عن أن يجد من يحكى له حكاياته، ولهذا آخر مسرح إبداعى بقى لكى تنفخ فيه ذاتها أكسوجين الوجود.

إن حرية المرأة تتجلى في إنفلات عنانها حاكمية للقصة أو رواية لها، حيث تردد كلمات غزل للرجل كنا ستحاسبها عليها في اتهام شائن لو نطق بها في الواقع، مع أنه حق من حقوقها مادام الحب فعلاً مشتركاً والرجل - أحد طرفيه - يمارس هذا الحق. وما هو جزء من خطاب امرأة من نساء حكايات شهزاد تبه فيه رجلاً أنها قد تعلقت به: «نحن تلتف وجداً وشوقاً إلى أحسن الناس خلقاً وخلقاً، المحبوب بجماله، الشاك بهلاله،

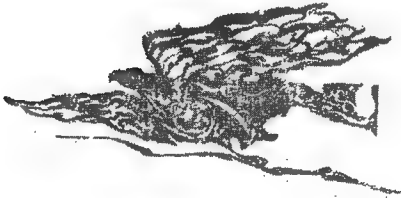
دون محاولة فض كنوزه الفنية، ومع ذلك، فإن دارس
فن القصة الحديثة في العالم أجمع يبدأ دائماً به، وقد
تمت ترجمته ترجمات عدة لكل اللغات الحية. إن
نسائية النص، إنلعا وانفجار طاقة المرأة الشرقية ثم العربية
خلاله، منحاه أهمية قصوى في القصص العالمي. لكن،
هل كان ما طرحناه من فرض هو السبب الوحيد
لأهميته القصوى؟

إننى أزعم وجود عناصر أخرى عبقرية عربية
وإسلامية تضاف لهذا المنصر النسائي المبدع المشار إليه
في هذا المقال، كما تجلّى في (الليالي) العربية بأبعاد
عميقة الأسطورية والواقعية فى آن. وحسبنا فى هذا
المقال ما عرضناه من فرض نظن أنه يعالج منطقة من
بين مناطق (ألف ليلة) غير المطروقة !

وجود الشرفى مقابل الخير والضعف فى مقابل القوة.

لإبراز قضية المرأة كما عرضتها شهرزاد يكشف عن
قيمة عظيمة جمالياً فى (ألف ليلة وليلة) ، وهى قيمة لا
تجدها بوفرة فى أدب الرجال. أعنى قيمة الحرية فى
التعبير من جانب المرأة فى صراحة بلا حدود تفجر
أصلى المشاعر الأنثوية وأدقها مما يجعل هذا الكتاب نصا
وثائقيا للعالم الداخلى للإنسان بعامة والمرأة بخاصة، تلك
المرأة التى طالما وصفتها بأنها لغز، وما كان ذلك إلا لأن
الرجل الأديب انفرد دائماً بالتعبير عن مشاعر المرأة، فلم
يفلح بشكل كامل فى الوصول إلى معرفتها فصارت
لغزا.

لقد تعاملنا مع (ألف ليلة) على أنه كتاب تسلية



مدينة الجغرافيا... مدينة الخيال قراءة فى ألف ليلة وليلة

حسين حموده *

-١-

تشكل هذه المدن جميعاً، فى حكايات (الليالى)، من خلال اعتماد مفردات مادة مرجعية متاحة، كما تشكل من خلال جموع الحلم، فى مراوحة بين احترام قوانين عالم رازح وتخطى كل قانون. وتصاغ الحركة فيما بين هذه المدن، إليها ومنها، من خلال فعل مواز لفعل الرحيل نفسه الذى نهضت عليه بنية حكايات شعبية كثيرة^(١)؛ فمن الانطلاق من «مكان أصل»، أول، والرجوع إليه أخيراً، مروراً بـ «مكان اغتراب»، فى دورة كاملة تطبق فيها نقطة الختام على نقطة البدء، يتحرك السرد فى حكايات (الليالى)، مستجيباً فى تسياره إلى ذلك التصور القديم، الدنى - العرفى معاً، حول دائرية الكون واتصال أطرافه. وفى هذا التسيار يتحقق الرحيل فى هذه الحكايات؛ إلى المدن «المرجعية» - الفنية، ومنها، باعتباره اجتيازاً للجغرافيا، كما يتحقق - فى الوقت نفسه - باعتباره مجازة لها؛ تخليقاً فوق تضاريسها وحدودها وجهاتها ومعطياتها جميعاً.

من المدينة الأولى الواقعة بخراسان، موطن الراوية (شهرزاد) والمروى عليه (شهریار)، فى «الحكاية الإطار» التى تبدأ قبل الليلة الأولى من ليالى (ألف ليلة وليلة)، إلى المدينة نفسها بالليلة الأخيرة؛ يرحل السرد خلال الحكايات الرئيسية والفرعية، المخورية والهامشية، عبر مدائن شتى؛ هناك المدن المرجعية الإسلامية، المعروفة فى تاريخ القرون الوسطى، التى لا يزال بعضها قائماً حتى اليوم. وهناك مدن الشمال (أوروبا الراهنة) المسماة وغير المسماة. وهناك مدن البر والبحر والجزر والجبال التى يشيدها خيال جامع؛ يطير إليها بنو البشر فوق أكتاف الجان، عابرين - فى جزء محدود من يوم واحد - المسافات التى تستغرق من «المسافر المجدد سنوات» بل عقوداً، طوالاً.

(*) باحث - مصرى. قسم اللغة العربية. أدب القاهرة.

والأقاليم والمدن، التي تنقطع عن السندباد، لا تنقطع - أبداً - عن شخصيات (ألف ليلة) الأخرى، ولا عن روايتها، روايتها، ولا عن احتمالات السرد فيها.

هذا المنحى البنائي نفسه، نلاحظه في «حكاية الخياط والأحلب واليهودى والتصرانى...». تبدأ الحكاية بانطلاق السرد من «مدينة الصين» التي ليست إلا تكأة لانطلاق الحكى إلى مدن أخرى: بغداد، «مدينة مصر»^(٤)، والموصل، وحلب... إلخ. «مدينة الصين» نفسها، فائحة الرحيل إلى مدن إسلامية عدة، لا تختلف عن أية مدينة إسلامية في الحكاية، ففيها يغيب الأحلب، مهرج الملك، من غيبوته التي استغرقت زمن الحكايات الفرعية بالحكاية الأم، ليشهد أن «لا إله إلا الله محمد رسول الله» (١/ ١٢٥).

قد تلتقى مدن (ألف ليلة وليلة)، بشخصيات وحكاياتها، بالتقاء قوافلها في الصحراء (انظر ٨/ ٧٨)، أو باجتماع المتيمين إليها في مجلس من «مجالس الأكابر» (انظر ٨/ ٢٢٨)، في نوع من التماس العابر الذي تتقاطع فيه الخطوط الواصلة بين المدن لتفتقر مرة أخرى. لكن، تظل هناك، في البنية المكتملة لكل حكاية من الحكايات، وفي البنية المكتملة لحكايات الكتاب كله، «مدينة ابتداء» يرشح السرد منها ليؤوب إليها. هكذا، دائماً، يعود «أبطال» الحكايات إلى مواطنهم/ منهمم التي فارقوها. يرجع «أبو صير» و«أبو قير» إلى مدينتهما «الإسكندرية» (٤/ ١٩٧)، ويعود «جانن» إلى مدينته بعد رحلة اكتشاف تعرف فيها ملنا شتي (٣/ ٥٧)، ويعود «الشاب البغدادي» إلى المدينة التي وهبته اسمه، فيما وهبته، بعد غربته الطويلة عنها (٤/ ٢٣). هذه الدورة نفسها نلاحظها في حكايات (ألف ليلة) الأخرى، مع شخصيات أخرى (مثلاً: «إبراهيم بن الخصيب» - ٢/ ٢١٩، «الشاب العماني» - ٤/ ٢١٠، «علاء الدين أبو الشامات» ٢/ ١٨٠، وانظر أيضاً: ٤/ ١٢٩ و ٢٨٨).

تظل «مدينة الابتداء» أو «المدينة الأصل»، حاضرة دائماً في سرد حكايات (الليالي)، وإن تباعدت عن الراوى والمتلقى (السامع/ القارىء) إلى حين. وتظل الإشارات إلى هذه المدينة متتالية، في السرد، مرتبطة بالحنين إليها. تظل هذه الإشارات لمدينة الابتداء بين وقت ووقت (موضع وموضع)، فتفتي الغياب الكامل لهذه المدن في الأماكن التي تم الارتفاع إليها، وتذكر بالعودة المولجة إليها، وتراكم المزيد من التشوق المضنى لهذه العودة.

يعود «السندباد»، مثلاً، في نهاية كل «سفرة» - دورة من «سفراته» - دورته السبع - إلى مدينة «بغداد». وفيها تحفه رغبته في السفر والملاحظة والاكستاب فيرحل عنها. ثم يدفعه حنين، مضاد للراحة والاسترخاء والدعة والإنفاق، إلى العودة إليها مرة أخرى.. وهكذا. يقول، دائماً، في بدايات حكاياته، بصياغات متنوعة لكن متقاربة: «أقمت بمدينة بغداد مدة من الزمان وأنا في غاية الحظ والصفاء والبسط والانشراح فاشتاق نفسي إلى السفر والفرجة وتشوقت إلى المتجر والكسب والفوائد...» (٣/ ٩٢)^(٥). ثم يقول في نهايات الحكايات، بالصياغات المتنوعة المتقاربة نفسها: «... بعد ذلك جئت إلى مدينة بغداد ودخلت بيتي وسلمت على أهلك وأصحابي وأصدقائي وقد فرحت بسلامتي وعودتي إلى بلادي وأهلك ومدينتي ودياري» (٣/ ٩٩)^(٦). وبين القولين، فيما بين بدايات الحكايات ونهاياتها، يخوض السندباد مغامرات شتى، ويحجاز أهوالاً متنوعة، ويرصد - فيما يرصد - مشاهداته وتجاربه في بحار وجزر ومدن متباينة الاتجاهات والمواقع، إلى أن يعود - من «سفرته» - دورته الأخيرة - إلى بغداد، مدينة الابتداء، بعد أن استغرقت مدة غيابه في هذه «السفرة» (الدورة) سبعا وعشرين سنة، وقد كانت هذه السفرة «غاية السفرات وقاطعة الشهوات»، وإن كانت شهوة الرحيل إلى البحار

-٣-

كثيرة هي المبررات التي تسوغ النزوع للتنقل بين المدن في حكايات (ألف ليلة). في «حكاية علاء الدين أوى الشامات» يجول السرد بين بغداد ودمشق ومدينة مصر (القاهرة) وجنوة والإسكندرية. الأسرة الواحدة يتشتت أفرادها بين هذه المدن؛ فيكون - في وقت واحد - الرجل / الزوج في الإسكندرية وحيبته في جنوة وأهله في «مدينة مصر» وابنه في بغداد. وبذلك، يمثل هذا «النزوع الأسري» ذريعة لانتقالات السرد المتلاحقة، اللاهثة تقريبا، بين هذه المدن جميعاً. كذلك يتحقق الرحيل في الحكايات، من المدن وإليها وفيها بينها من أماكن، لأسباب أخرى متنوعة.

تفتح الحكايات على فضاء مكاني متنوع، يقع فيهما بين المدن: البراري والقفار، جبل قاف (انظر ٢٦/٣)، جزائر واق الواق (١٦/٤)، الأودية والبحار والجبال والقفابات والسهول والأوعار. وتشير الحكايات أيضاً إلى بعض القرى (والقرى تعد شرطاً من شروط نشأة المدينة، إذ تعتمد المدينة دائماً على فائض زراعي من ريف قريب منها). تختصر هذه الأماكن والقرى العالم الذي تجمل الحكايات أقسامه الجغرافية الكبرى وجبهاته الأساسية في: بلاد السند والهند وأعمالها وأقاليمها، بلاد المعجم والصين وأقاليمها، بلاد الغرب (المغرب العربي) وأعمالها وأقاليمها، وبلاد الشام ومصر (انظر ٢٧/٣)، فضلاً عن «بلاد الفرنجة». تستبجح حركة السرد في الحكايات هذه الأقسام والجهات، فتجعل منها - على اتساعها واستدادها - ساحة مفتوحة للشخصيات، يجوبونها ويجولون في أرجائها، يقطعونها طولا وعرضا، شرقا وغربا. وبذلك، تمثل الحركة بين هذه الأقسام والجهات، والتوقف عند ملتها، مادة الحكايات الأساسية.

يرتبط الانتقال بين المدن، لدى شخصيات (ألف ليلة)، بمواقع متنوعة. تواتر الأخبار عن جمال امرأة

قد تجد في بعض الحكايات مسارات جانبية تنفرج عن هذا المنحى البنائي، كأن تبني الحكاية على انطلاق من مدينة أولى إلى مدينة ثانية، وانطلاق مضاد الاتجاه من المدينة الثانية إلى المدينة الأولى، فيسافر - مثلاً - «قمر الزمان» (حكاية قمر الزمان مع معشوقته - المجلد الرابع) من «مدينة مصر» إلى البصرة ليعود منها بالمرأة التي عشقها وارتحل للاتصال بها واحتيازها، بينما يسافر زوج المرأة نفسها من البصرة إلى «مدينة مصر»، بحثاً عن زوجها الهاربة، وبذلك تجتمع - في الحكاية الواحدة - انطلاقتان متواجهتان، من مدينتين مختلفتين، وإن كانتا تمثلان نقطتين على محيط الدائرة نفسها. أو قد تجد مساراً آخر يتضمن إيهاماً بانفلاق دائرة الترحال عند نقطة ما، لا تكون سوى نقطة احتمال دائرة صغرى داخل دائرة كبرى لم تكتمل بعد. يعود عبد الله بن فاضل (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه) إلى مدينة البصرة (١٤ / ٢٨٧) التي كان قد ارتحل عنها، ولكن عودته هذه ليست خاتمة لحكايته وإنما فاتحة لدورة جديدة من دوراتها، فطمه بأن يتزوج «وزوج» أخويه، وأن يستقروا جميعاً في مدينتهم و«بين أهلهم»، يواجه برفضهما وأمرهما على حياته، وهكذا يجبر على الرحيل من البصرة مرة أخرى، إلى أن يعود إليها عودة لا رحيل بعدها، مع زوجته «التي أقام معها في البصرة إلى أن أتاهم [كذا] هازم اللغات ومفرق الجماعات» (١٤ / ٢٨٨).

ولكن، أياً كانت اتجاهات المسارات الجانبية المتفرعة من المنحى البنائي، يظل هذا المنحى أساسياً قائماً، ثابتاً، واضحاً في حكايات (ألف ليلة) كلها تقريباً، مدعوماً بفكرة ضرورة الأوبة إلى المنبت، أو المكان / المدينة الأصل، إذ لا يمكن أن يأتى «هازم اللغات» شخصيات الحكايات إلا حيث يجب أن تكون نهائياتها، وحيث يليق بها أن تواجه الموت؛ مع ذوقها وبين «أهل مدينتها» الذين يعرفونها وتعرفهم.

كذلك، قد يتصل السفر من مدينة لأخرى، في الحكايات، بسبب من أسباب الخوف من ملك من الملوك (انظر/٢٣٧، و١٦٠/٣، و٢٩٤/٤)، كما قد يقتصر الانتقال بين المدن على مطعم خالص للاكتشاف والتعرف، مثل حال «حاسب كريم الدين» الذي يسافر من «مدينة مصر» إلى مدن وأماكن متنوعة، ساعياً إلى حيازة للمعرفة التي يمكن أن تتجاوز به ما يراه حوله من ضلالات.

لكن النزوع إلى السفر أو قطع المسافات بين المدن، الذي تفصل الحكايات مشاقه، يتصل بصياغة مركبة تسمى إلى اضطراب استثنائي، فما الذي يدفع إلى الخروج من المدينة - حيث الاستقرار والراحة والأمن - سوى إلحاح، أو حافز، أو «فرض» لا راد له؟ أو ما الذي يحث على الرحيل من «هنا» (بما تعنيه من كونها مكان واحد من الشخصيات، وموطنه ومقر أهله، وعالمه المعروف المألوف) إلى «هناك» (بما هي مكان مفروض عليه، مجهل، ولا يعرف ولا يتوقع ما يمكن أن يجري له فيه)؟، سوى سبب لا يمكن تخطيه في هذا السياق، يحفل السرد والحوار في (كُلِّ ليلة) بعبارات عن السفر تحمل أكثر من وجه. يقول الشاعر: «إني أخاف من الغربة لأنها يمس الكربة»، ويسمع الرد، كأنه صوت آخر له، أو صدى لصوته: «لا بأس بالاغتراب الذي فيه اكتساب» (٢٢٤/٤). ويقول السندباد: «فما شأقت نفسي إلى السفر والنفس أمارة بالسوء» (٩٢/٣)، ويقول أيضاً: «فحللتني نفسي الخبيثة بالسفر...» (٣/١٠٠). وهكذا، نجد مع العبارات التي تتحدث، مثلاً، عن أن «في السفر خمس فوائد» عبارات أخرى تؤكد أن «السفر ما له أمان» (٢٧١/٤).

يؤكد طابع الاضطراب الاستثنائي، في تجربة الرحيل عن المدينة في حكايات (الليالي)، أن هذا الرحيل يعد خروجاً من «الوطن» كله، إذ يقتزن في الحكايات معنى المدينة بمعنى الوطن، ويتصل معنى الإقامة فيها بمعنى

تميش في مدينة أخرى يمثل دافعاً كافياً للرحيل إلى تلك المدينة. فالرجل المغربي بالنساء «وقد سمع بأمارة ذات حسن وجمال وهي ساكنة في مدينة غير مدينته، يسافر إلى المدينة التي هي فيها» (٧٦/٣). والشاب العماني يسافر من بلاده إلى مدينة بغداد باحثاً عن امرأة سمع وصفها لجمالها (٢١١/٤). و«قصر الزمان» يسافر من مصر إلى البصرة لأنه رأى صورة (رسماً) لامرأة جميلة مقيمة فيها (٢٤٤/٤). كما قد يسافر الماشق من مدينته إلى مدينة بعيدة سعيًا وراء محبوبته الغائبة (انظر، مثلاً، ٢٦٢/٢).

هذا الدافع للسفر، بسبب العشق «على السماع» أو «على رؤية صورة»، أو بسبب «العشق والافتقاد»، وهو في الحالتين سفر من مدينة لأخرى رغبة في امرأة، قد يصاغ صياغة مقلوبة؛ حيث يصبح الانتقال من مدينة لأخرى رغبة في الابتعاد عن المرأة لأرغبة في التقائها؛ فيسافر «معروف الإسكافي» من «مدينة مصر» هرباً من زوجه، وقد كانت قبيحة جائرة «متسلطة على بدنه» (انظر/٢٩٢/٤).

وقد يتصل السفر بين المدن، في حكايات (الليالي)، بهدف اكتساب المال. ففروق الأسعار بين المدن تمثل حافزاً للانتقال بينها، إذ بمقدور التاجر البصري، مثلاً، أن يشتري «الشقة الحرير من الكوفة بعشرة دنانير وهي تساوي في البصرة أربعين ديناراً» (٢٧١/٤). لذا، كان التنقل المتصل بين المدن نوعاً من اللهاث، في حكايات التجار، للحصول على المزيد من الربح. يقول أحدهم: «ولم نزل نرحل (٠٠٠) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشتري ونربح» (٢٧٢/٤). وقد يقرن بهذا الهدف للاكتساب والربح الرغبة في «الفرجة على بلاد الناس» (انظر/١٨٤/٤) يقول، أيضاً، أحدهم: «لم نزل مسافرين...» من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشتري ونتفرج على بلاد الناس» (١١٢/٣).

«المواطنة». وفي سرد الحكايات كثرة من العبارات - ترتقى إلى مستوى يقين الحكمة التي لا جدال فيها ولا تساؤل حولها - ترى أن «الذي ما له خير في بلاده ما له خير في بلاد الناس»، وأن العودة إلى المدينة، بعد سفر عنها، بمثابة عودة إلى «الوطن» الذي «حبه من الإيمان» (٤/ ٢٦٥).

«المدينة - الوطن» صيغة واضحة في حكايات (ألف ليلة وليلة)، بما يجعل مدينة هذه الحكايات تلمس، وتتداخل، مع مفهوم «المدينة - الدولة» بمعناه التاريخي القديم المعروف^(١)، وإن كانت «المدينة - الوطن»، في الحكايات، تلتصق أيضاً بدلالات «البيت». يقول رسول الأب لابنته المخترة في مدينة أخرى: «قومي معي إلى مدينة أهلك (...) ووطنك لتكوني بين خدمك وغلماذك» (٤/ ١٠٤). ويقاب الزوج زوجته الخائنة «بتحريمها عن أوطانها» التي هي مدينتها (٤/ ٦٧). وتدع عينا المرأة البغدادية البعيدة عن وطنها/ مدينتها كلما ذكرت بغداد (١/ ١٩٧). كذلك، يقال عن المدينة ما يقال عن بيت الإنسان: يقول شيخ السوق لضيفه: «لقد حلت في مدينتنا البركة والسعود بقدمكم» (١/ ٢٩٣)، ويقال، كذلك، لمن وصل المدينة زائراً: «.. شرفت بقدمك مدينتنا» (١/ ٢٩٦). كأن التجار وحدهم، في هذا السياق، هم الأقل ارتباطاً بأوطانهم/ بيوتهم، إذ هم الأكثر ارتحالاً عن منهم.

مع ذلك، فحتى هؤلاء التجار لا ينجون، في سفراتهم، من مكابدة حنين ناهش إلى مدنهم التي باتت بعيدة أو باتوا يمينين عنها. الحنين لمدينة بغداد، مثلاً، هو أرق السندباد الدائم في سفراته التي يحقق فيها الكثير من المكاسب والفوائد. أما الشخصيات الأخرى، من غير التجار، فتكابد - أكثر من التجار - هذا الحنين للعودة إلى المدينة التي يارحمتها. يلتهب، مثلاً، «قلب السلطان على مدينته حيث غاب عنها سنة» (١/ ٣١)، وانظر أيضاً (٤/ ٤).

الحنين إلى المدينة/ الوطن/ البيت، بعد الارتحال عنها، موصول - فيما هو موصول - برابطين أساسيين: بالأهل والأصدقاء و «المعارف» الأحياء في هذه المدينة (انظر مثلاً ١/ ٧٩)، ويكون المدينة/ الوطن مقر المال الأخير؛ الموت الذي يكمن فيما وراء كل حكاية، فيما بعد نهايتها السعيدة، حيث تستدعي - في «مدينة الاغتراب» - «المدينة - الوطن» التي باتت نائية، وتستدعي أماكنها، وتستدعي ضمن هذه الأماكن مساحة الموت، أو المقبرة (انظر ٢/ ٦٤).

تكاد المدينة/ الوطن هذه تنفلق على عالمها، في مواجهة خارجها المجهول. سورها الذي تغلق أبوابه مع الغروب، حيث «لا يفتحونها ولا يقفلونها إلا بعد الشمس» (٢/ ١٥٤)، والذي قد يستخدم - نظراً لامتداده - لمقاب بعض من يجب عقابهم بالدوران حوله (انظر ٤/ ٧٥)، أو الذي يصبح المشى بموازائه تعبيراً عن التسكع الضائع، الأعلى تقريباً، وتجسيدا لفقدان كل هدف بعد تجربة قاسية مؤلمة تطيح بتوازن الإنسان (انظر ٢/ ٢٢٤).. هذا السور يحيط بعالم المدينة كله، ويحتويه بأكمله، إذ يفصل هذا العالم عن كل ما هو خارج المدينة، ويقارق معانيها عن كل ممان تتصل بخارجها؛ بحيث تصبح حدود المدينة هي نفسها حدود العالم، ويحيث يصبح الخروج إلى «ظاهر المدينة» خروجاً إلى عالم آخر، أو بالأحرى خروجاً إلى «عالم خارج العالم».

السفر، إذن، خارج أسوار المدينة، ارتحالاً عن المألوف للمعروف إلى ما ليس لأحد به علم. فهذا السفر - الخروج - الارتحال، انفصال عما تمثله أسوار المدينة من معاني الإحاطة والحماية، وعما يربط بالعيش بين أهلها، ودخل مبانيها، من تعارف وطمأنينة. كأن هذا السفر - الخروج - الارتحال، في جوهره، خروج إلى عدم المأوى، وانفصال عن «حضن الأم».

-٤-

للملح الأساسى، الذى يمكن ملاحظته على بنية المدينة فى (ألف ليلة)، যেچمل فى «مركزية قصر الملك» ثم فى «مركزية السوق». تفرق المدينة، دائماً، فى حكايات (الليالى)، بالملك، وتنسب إليه بعلاقة الامتلاك الواضح (والجندر اللغوى لـ «الملك» و«الملك»، لـ «الملكة» و«الملكة»، واحد فى العربية)؛ فهى — دائماً — «مدينة الملك» فلان (٣/ ١٤٦ — وانظر أيضاً: ١٦/١، ٢٧/١، ٢٦٦/٢، ٣٩/٣، ١٤٦/٣، ١٤٣/٤، ١٤٣/٤). يقال لهارون الرشيد: «يفقد الذى هى حريمكم..» (١٤/٢)، كأنها امرأته، أو حظيرة من محظياته، أو جارية من جواريه. بإمكان الملك الخليفة أن يهب هذه المدينة أو تلك، كما يهب هذه الجارية أو تلك، لمن يرضى عنه أو لمن يشاء (انظر ٢٧٢/٣).

يهيمن الملك هيمنة كاملة على المدينة، كما يهيم على حريمه ويمتلكه؛ ويوقع وزيره ويهدوه به «كلب الزوراء» لأنه لم يخبره «بما يحصل» فى «مدينة» (١٣٨/١)، أو يأمر بأن يصعد يوابو المدينة بكل غريب يأتيها إلى القصر وليسأله عن حاله وعن سبب مجيئه إلى تلك المدينة (٢/ ٢٦٢). وفى مقابل هذه الهيمنة، قد يسبغ الملك عطايا على المدينة كلها، كأن أهلها — على كثرتهم — حاشية قصره وتلمنه وأعوانه المقربين، فيدعو سكان المدينة جميعاً إلى أن يأكلوا من سباطه الممتد كالظل، بحيث لا يكون أحد فى المدينة إلا ويلهب إلى الميدان الذى فيه سباط الملك (انظر ١٢٨/٢).

مركزية القصر، فى مدينة (ألف ليلة)، كما فى مدينة القرون الوسطى عموماً^(١)، تستدعى كون القصر يقع فى قلب المدينة، ويمثل نواتها التى تتفرع منها «خطوط» المدينة وشوارعها، كما يمثل أكثر مبانيها ارتفاعاً، تماماً مثلما يمثل صاحبه، خليفة الله، المكانة الأعلى رتبة بين قاطنى المدينة. لذا، يحرص السرد على

ليس اقتران المدينة بالأومو فى حكايات (ألف ليلة ويلة) من قبيل عبارات المجاز. كانت الأومو، بما هى إحاطة وحماية وطمأنينة وحنو، جزءاً من المعانى التى ارتبطت بها المدينة القديمة عموماً، وتمثلت — معارياً — فى سورها الدائرى، وفى مبانيها ذات الاستدارات والانحناءات التى تستعيد شكل جسد الأم نفسه، وذلك منذ نشأتها فى حوالى الألف الرابع قبل الميلاد (فى حضارة ما بين النهرين) أو الألف الثالث قبل الميلاد (فى حضارة مصر القديمة)، وخلال مراحل نموها وتطورها طيلة المصور الوسطى. ولم يكن من قبيل الفوضى أن يشير رمز واحد، فى الهرورغيفية، إلى معنى «المدينة» و«الأم» معاً^(٢). كان العودة إلى المدينة/ الوطن، فى نهايات حكايات (الليالى)، بمثابة عودة — بعد نأى — إلى حضن الأم نفسه (حتى لو كان هذا اللقاء رهنا بمشقة الملك، صاحب المدينة، كما سترى)، وكان مدينة (الليالى) تسعى لأن تتأوى، فيها، مجعماً بطيركيا رازحاً.

وسواء ارتدت مدن (ألف ليلة)، فى قطاعاتها الهندى (مرتبطة بالأصل «هزار أفسانه»^(٣)) أو به «البنجاتشراه»^(٤) أو به «كليلة ودمنة»، إلى مدن مشرقية قديمة، أو ارتبطت، فى قطاعها العراقى ثم قطاعها المصرى، بالمدينة الإسلامية فى القرون الوسطى، فإن ملايح مدن (ألف ليلة) جميعاً نهضت على موروث متراكب، امتزجت فيه العناصر الأساسية المكونة للمدن القديمة بعناصر مدن «الزمن المرجع» فى القرون الوسطى؛ بحيث تداخلت هذه العناصر جميعاً لتبلور ملايح محددة، للمدينة ذات بنية معينة، ومعانٍ معينة، ترتبط بفترة تاريخية مرجعية، كما تجاوز، فى الوقت نفسه، كل تاريخ معين.

الملك بتزينتها أو عقابها. هكذا، تصبح «مناسبات» الملك هي نفسها مناسبات المدينة؛ يختن ابنه، أو يعود بعد غيبة عن المدينة، أو يتزوج هو، فيأمر بتزيين المدينة. «الأمر» بزيينة المدينة يكاد يكون «تيممة» تتكرر في أغلب الحكايات: «وأمر [الملك] بزيينة مدينته [لاحظ صيغة الامتلاك] سبعة أيام» ١٧٩/٤، «أمر بفرض أزقة المدينة وزينتها بأحسن زينة» ٤٠/٣ — وانظر أيضا: ٥٨/٣، ٢٧٧/٣، ٢٩١/٣، ١٦٢/١، ١٦٥/١، ٦٥/٢. وفي هذا الإطار نفسه، قد تحترق مدينة الملك الظالم عن آخرها بسبب جوره وفساده (انظر ١٤٣/٤).

تجاور «مركزية السوق» «مركزية القصر» في مدن حكايات (الليالي). لعل هذا لما يؤكد ما يتردد عن أن (ألف ليلة) حكايات عن الملوك والتجار، ولعله أيضا يرتبط بكون ازدهار معظم المدن الإسلامية في القرون الوسطى مقترنا بانتعاش التجارة فيها. لا تخلو حكاية من حكايات (الليالي)، تقريباً، من إشارات — فضلاً عن مواضيع إسهاب — إلى القصر والسوق، ويكاد السوق، في هذه الحكايات، يواجم القصر في احتلال بؤرة القص الأساسية، وفي إمداد الحكايات بالشخوص والمشاهد والوقائع وأوجه الصراع وسبل تلاقي المهيمن بمجرباتهم أيضاً. ينزل الغريب المدينة فيسلم الراوى، الموازي له، رحلته عبر أسواقها المتخصصة بكثير من التفصيل: «ولم يزل ماشياً إلى أن وصل إلى سوق التجارين ثم إلى سوق الصرافين ثم إلى سوق النقالة ثم إلى سوق الفكهة ثم سوق الطارين وهو يتعجب من تلك المدينة» (٩٠/٤). الأسواق، بما فيها سوق العبيد الذي يشار إليه كثيراً (انظر مثلاً ٩٧/٤، ١٣٢٧/١)، تمثل عملاً ثرياً للحكايات، ولشخصياتها؛ فيها ومن خلالها تتعرف الشخصيات للمدينة، وفيها تقع أحداث كثيرة تصلح للحكي (انظر مثلاً ٤٥/٢). تتوقف الحكايات، طويلاً، أمام أسواق بغداد (انظر مثلاً ١٦٧/٣، ٢٣١/٤) وأسواق القاهرة (مثلاً ٢٢٧/٣) وأسواق الإسكندرية

أن يؤكد كون قصر الملك «توسط المدينة» وكونه «بشرافات عالية» (٢٥٥/٢)، ولذا يتوقف السرد طويلاً ليسهب في وصف فخامة قصور الملوك ليحايز بينها والمباني الأخرى بالمدينة (انظر مثل ١٣٥/٣)، وليؤكد تسلط من في هذه القصور على من في المباني الأخرى (٦٢/٢)، كما يحرض على أن يشير — عندما يصف أحد القصور الكبيرة، بناء أحد التجار بالمدينة — إلى أن هذا القصر كان «قصرًا عاليًا مرتفعًا شاهقًا يصلح للملوك» (٩/٣).

قد يمكن، على مستوى «الحكي/العلم»، تخطي أسوار قصر الملك، وتخطي — بالتالي — الهالة الخفيفة المحيطة به، من خلال حيلة يتزين فيها ابن من أبناء المدينة بزيينة الخليفة/الملك، وليس لباسه، والتعطر ببغوره (انظر ٢٣٣/٤ و ٢٣٤)، ولكن حتى هذا التخطي يظل رهنا بمشينة الملك؛ بمعرفته بهذه الحيلة وعقوه عن تجاسر على احتيالها، كما تظل هذه الهالة الخفيفة، المحيطة بأسوار القصر، قادرة — دوماً — على أن تبث، في أبناء المدينة، رعدة متصلة.

الاقتراب من نواة المدينة المركزية، قصر ملكها، إذن، اقتراب من بؤرة الهيمنة عليها وقهرها. ولا تحقق الهيمنة والقهر بخير قصر يابق بهما. يحلم الأخوان من أبناء المدينة بمتصيين وبقصرين يحكما بهما ومنهما «الكوفة» و «البصرة»، ويقولان إنهما بهلن المتصيين/القصرين — لاحظ الرطب بينهما — يكتمل لهما الملك والحياة معا: «وتطلب لنا البلاد ونقهر العباد ونبلغ المراد» (٢٨٦/٤). وهكذا، في هذا السياق، يمد الاستيلاء على قصر الملك إيلقاً باستيلاء على المدينة كلها (انظر ٢٤٨/١ و ٩١).

تستدعي مركزية القصر في مدن (ألف ليلة) كون هذه المدن محقة بإرادة ملوكها، ومصائرهما متصلة بمصائرهم. تزيّن مدن (الليالي)، أو تعاقب، تبعاً لأوامر

الحكايات بناء الحمام وآلاته وعماله وطرق التنظيف التي تتم فيه (١٧/ ١٠٩ - وانظر أيضاً: ١١/ ٢٧، ١٠/ ٥٠، ١١/ ٥٣، ١٠/ ٧٠).

ويتوقف عند آخر من الحكايات، غير قليل أيضاً، عند «الخان»، باعتباره مرتبطاً بترحال التجار عبر المدن (انظر: ١١/ ٩١، ١٢/ ٩٣ مثلاً)، وعند «الستان» الذي يمثل دائماً، في الحكايات، مكاناً مؤهلاً للقاء المحبين (انظر ١٣/ ١٦٥، ٤/ ٢٢٤، ١١/ ١٣٦). ويشير بعض الحكايات إلى «ميدان المدينة» الذي قد يمدّ فيه سباط الملك أو يستخدم ساحة للمب الكرة والصولجان^(١٥). هناك أيضاً مساحات كبيرة بالحكايات ترتبط بالبيوت وعمالها الداخلي الذي يمثل، بما ينطوي عليه من أسرار، مادة ثرية للحكي. يتخطى السرد جدران البيوت التي تمزج - بطبيعة تصميمها وبنائها^(١٦) - داخلها عن خارجها، ليستمد - من عالم «الحرم» خصوصاً - وقائع وأحداثاً كثيرة؛ حيث يتم التسلل إلى هذا العالم خفية، أو بحيلة من الحيل، أو بدعوة محاولة بكثير من الكتمان.

كذلك هناك إشارات إلى «قاعات الصماليك» (١٧١/ ٢)، وإلى شوارع المدينة التي قد تستخدم لممارسات الحواة (٤/ ١٤٥)، وإلى أزقتها التي تتم فيها لقاءات المصادفة (انظر ٤/ ٥٩). قد تزدهم الأزقة الضيقة في الحكايات ازدحاماً شديداً لمشاهدة غلام جميل (انظر ٤/ ٢٣٨)، كما قد تغلو سوى من الجولاري الساعيات للوصال بين المشحابين (انظر ٢/ ٥٤).

تستخدم الحكايات أماكن المدينة هذه، خصوصاً، لتوظيفها في التعبير عن انتقالات السرد. في «حكاية أحمد اللنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة...»، مثلاً، يتحرك السرد بين أماكن عدة في مدينة بغداد، من خلال تردد «دليلة المحتالة» على الأسواق والدكاكين والبيوت والأسواق والبيوت الكثيرة التي تعرفها؛ بحيث

(٩٠/ ٤)، بل تمتد مركزية السوق من «مدينة مصر الخروسة» التي كان يعيش فيها «معروف الإسكافي» إلى المدينة الخيالية التي يرحل إليها على ظهر الجان (٢٩١/ ٤).

في مرتبة ثالثة لهذه المركزية السياسية (قصر الملك والتجارة (السوق)، تأتي المركزية الدينية في مدن (ألف ليلة). للمركزية الدينية الواضحة في بنية مدينة القرون الوسطى ليس لها حضور كبير في مدن (الليالي)، إذ تأتي هذه المركزية غير واضحة، غائبة وغالبة أحياناً. لا يمنع «المسجد» - في الحكايات - مكانة موازية لمكانته في بنية المدينة الإسلامية^(١٧)، وربما كان هذا متصلاً بأن الحكايات، المشغلة بعالم ديني، تتحوى متحياً بعيداً عن ذلك الذي نناه قصص «الوعظ الديني» مثلاً (وقد كان بعض هذا القصص، ولا يزال، يلقي في المساجد، إذ تنأى الحكايات عن الثقافة الرسمية وعن مؤسساتها التي اتخذت من القصر موقعاً صارماً، منذ الدولة الأموية^(١٨)). المسجد، في حكايات (الليالي)، ليس إلا مكاناً يأوي إليه الشرب القادم إلى المدينة (١١/ ١٠٠)، وملأنا لمن لا مأوى له فيها (٢/ ٦٣)، ولا يأوي إلى الحكايات سوى في إشارات عابرة^(١٩).

- ٥ -

مع هذه المركزية الواضحة للقصر والسوق، الأقل وضوحاً للمسجد، هناك بؤر حكي أخرى ترتبط بأماكن أساسية أخرى في مدينة (ألف ليلة)، ويهتف أغلب هذه الأماكن بالحياة اليومية، وخاصة بأوجه المتعة فيها. يتوقف عدد غير قليل من الحكايات عند الحمام (العام) الذي يؤكد رواية الحكايات وشخصياتها أنه «زينة للمدينة» وشرط أساسي من شروط اكتسائها، بحيث لا تكون المدينة «كاملة إلا إذا كان بها حمام» (٤/ ١٨٩). تقدم الجارية «تودد» رسداً للشرط الواجب توفرها في كل حمام مكتمل (انظر ٢/ ٢١٦)، ويصف بعض

منه، قد «يعرض أهل المدينة جميعها بحب امرأة واجدة (٧٧/٤)، ويشيع الخبر، بسرعة، عن حسن الفتى الجميل، بحيث لا يبقى «أحد من أولاد أهل المدينة من الرجال والنساء إلا وله حليته بمحاسن ذلك الصبي» (١٩١/٤)، وانظر (٢٥٣/٣).

ترتبط على هذا التعرف، أيضاً، بشارك أغلب «أهل المدينة في احتفالات كثيرة تقام فيها: حفلات العرس البلازخة (انظر ٢٦٠/٤) ومشاهد الجنازات» (انظر ٣٠/١)، فضلاً عن المواكب الخاصة بالملك (انظر ٣٠٨/٤)، والمواالد الدينية المختلفة (انظر ١٥٢/٢). وهكذا، أيضاً، اعتماداً على هذا التعرف، يقال لثالثه أو غير العارف بالمدينة: «رح الحارة الفلانية (٠٠٠)» و«لأين سيدي (٠٠٠) فإن الناس يدلونك على الحارة» (١٨) وعلى البيت (٦٠/٢).

وبمثل «التنوع»، بدوره، معنى من المعاني التي تتأسس عليها، فيما تتأسس، مدينة (الليالي). يتحقق هذا التنوع من خلال تعدد انتماء الشخصيات، الدينية والإقليمي والعربي.. إلخ. هذا التعدد واضح في حكاية «لقدم أحمد الدنف وحسن شومان... مثلاً، إذ تنتمي شخصياتها انتماءات متباينة: عزرة (اليهودي) والمزين (المصري) وعلى الزهيق (المصري)، فضلاً عن الشخصيات البغدادية، المسلمة، الكثيرة في الحكاية (انظر الحكاية بالجلد الثالث). ويؤكد هذا التعدد حرص بعض الحكايات على رصد المدينة باعتبارها إطاراً يجمع أبناء الديانات المختلفة: «مدنيتنا أربعة أصناف مسلمين وتصارى ويهود وسجوس» (٢٩/١)، كما أن سوق المييد، الحافل بضيافة الجوارى، يشار إليه في الحكايات مقترناً دائماً بالإشارة إلى تنوع جواريه وتنوع جسياتهن من رومية وتركية وجرسية وحشية.. إلخ (انظر مثلاً ١٢٠/١). يرتبط على هذا التنوع اتساع عالم المدينة واستيعابه مشاهد متباينة، وأيضاً كون التجول فيها والفرجة على مشاهدنا وسيلة لرفع الضيق أو الأرق (انظر بدايات حكايات هارون الرشيد) ودافعاً لـ «إشراح

تصبح مدينة بغداد، كلها تقريباً، ساحة مفتوحة يجرى فيها الراوي أرجاءها، ويحيث يصيح كل مكان من هذه الأماكن — مرتبطاً بشخصية من الشخصيات، وبواقعة من الوقائع — مركزاً من مراكز القص في الحكاية.

وخلال اتصالات حكايات (ألف ليلة) بين أماكن المدينة، تصجد ملامح هذه الأماكن، كما تصجد للمعاني الخاصة بالمدينة التي تتنظم هذه الأماكن.

- ٦ -

معاني المدينة، في (ألف ليلة)، هي نفسها التي فارتق بها المدينة القديمة والوسيلة العالم السابق عليها زمنياً (التجمعات القروية الأولى، والقرى الكبرى والعالم المحيط بها مكانياً (قبائل بدو الصحراء).

سمات: التعرف، والتنوع والاتساع، وسادة الثقافة البصرية، والتفاوت الطبقي، والثرف والتحرر، والحماية.. إلخ، كلها كانت من سمات المدن القديمة والوسيلة^(١٧)، وكلها تشكل ملامح المدينة في (ألف ليلة (ليلة).

يرتبط التعرف، في مدينة (الليالي)، بالثفاف عالمها وتربط أطرافه، وأيضاً يتعارف سكانها. ينتشر الخبر بسرعة بين هؤلاء السكان (انظر ٦٢/٢، ٢٢/٢)، ويتحمل أحد أشكال العقاب فيها في موكب «التشهير» أو «الجرسة» والهتكة، حيث يطاف ببعض المجرمين في شوارع المدينة لفضحهم (انظر مثلاً ٢٦١/٤). الخوف من «الافتضاح»، بين أهل المدينة للعارفين، يفصح عنه التاجر الذي يقول لنفسه، بينما يزور امرأة في بيتها خلصة: «متى فتحت هذا الباب افتضحت في بغداد» (١٦٩/٣). في هذا السياق، يومئ تمييز «أهل المدينة»، المستخدم كثيراً في الحكايات، إلى معنى من معاني الحميمة والترابط اللذين هما سبب من أسباب التعرف ونتيجة له، في آن. وهكذا، ترتبط على هذا المعنى، وتنشعباً

صيفة النادى، ودق البشار أو الطبول، جزء من بقايا بيئة ثقافة سمعية قديمة. وقد ظل هذا الجزء قائماً فى مدينة (ألف ليلة)، وإن تازعته أجزاء أخرى، مرتبطة ببنية ثقافة بصرية ارتبطت، دائماً، بالمدينة التى منحت قاطنيتها وعينا بدلاً من الأذن^(١١). «والفرجة» على مشاهد المدينة تمد امتداداً لهذه الثقافة البصرية ونتيجة لها، فى آن. كذلك يتضمن بعض الحكايات إشارات إلى هذه الثقافة البصرية، فأحد الملوك - مثلاً - حين يفضب يعلن عن غضبه بطريقة تخاطب العين لا الأذن، إذ يرتدى «بلدة الغضب وهى بلدة حمراء» (١٦٨/٢)، كما أن أصحاب الديانات المتنوعة يرتبطون فى الحكايات بألوان عدة (انظر ٢٩/١).

ويتصل كذلك بمعانى المدينة فى (ألف ليلة) معنى الترف والدعة والراجة والتحرر (انظر مثلاً ١٠٢/٣)، ويربط ابن خلدون بين هذه المعانى والعمران، ويربط بينهما جميعاً ومذمومات الخلق والشر والخروج إلى الفساد. المدينة للبوى (فى حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان... مثلاً) مكان للطعام الشهى الناعم (انظر ٢٢٣/٣)، فى حين يسخر أبناء المدينة من هذا البوى (انظر ٢٢٤/٣ وما بعدها)، كما تتصل مدينة (الليالى) بالتحرر الذى قد يقود إلى الخيانة والفساد. يخشى الزوج أن تعدى زوجه أخلاق أهل المدينة، بما فيها من الخيانة، فيبتلى لها قصراً فى «ظاهر المدينة» (١٥٥/٣). ويتم تصوير حكام المدينة، غير المسماة، على أنهم جميعاً فاسدون أو قابلون للفساد، من الوالى إلى القاضى إلى الوزير إلى الملك (١٥٨/٣). ويشار إلى عالم التجار على أنه مهمل لا تتشاور العلاقات «غير الشرعية» بسهولة، وذلك بسبب غيابهم الطويلة: «فسافر زوجها [التاجر] وأطال الغيبة فزاد عليها الحال فعشقت غلاماً ظريفاً من أولاد التجار...» (١٥٨/٣).

الصدر. يقول، مثلاً، أحمد الدنف لعلى المصرى: «قم شق بفلساد حتى ينشرح صدرك» (٣/ ٣٣٠ - وانظر أيضاً ٢/ ٩٣، ١٢٣/ ٢، ١٩١/ ٢).

وبعد التفاوت الطبقي، كذلك، سمة أساسية من سمات المدينة فى حكايات (الليالى). فهناك، فى هذه المدينة، مع عالم الملوك والتجار الأثرياء والأكابر، عالم آخر غالبه الفقراء والمساكين، بحيث تشكل ثنائية «الأكابر/ الفقراء» مادة أساسية من مواد الحكى فى الحكايات، فيمتجاور من ينتمى للطرف الأول من هذه الثنائية مع الطرف الثانى «والسندباد البحرى» مع «السندباد البرى» مثلاً، أو يتحول - بسبب دنيوى صرف، أو لمشيئة الخالق فحسب - من ينتمى إلى الطرف الأول إلى الطرف الثانى، أو العكس (وما أكثر الحكايات التى تبدأ من هذا التحول، أو تمر به، أو تنتهى إليه).

قد تقود المدينة المسعة، المتنوعة، القائمة على هذا التناقض الطبقي، إلى اقترب من معنى «المدينة - المشاهدة». يطوف من يطوف «أزقة المدينة طويلاً وعرضاً» بحثاً عن حبيبته دون جدوى (٤/ ٧٦ - وانظر أيضاً ٢/ ٦٨، ٢/ ٢٣٦). ولكن «المدينة - المشاهدة» ليست صيغة واضحة تماماً فى مدينة (ألف ليلة). يقلص من وضوح هذه الصيغة، ويكاد ينفيها، الحضور اللافت لمعنى التعرف. فضلاً عن أن اتساع المدينة يتم التعامل معه بنوع من «الإعلام للموس»، المجهّد فى صورة اتصال إنسانى مباشر، حيث «النادى» الذى يسير فى شوارع المدينة وأزقتها، بجهر بالنداء ليعلن ما يريد أن يعلنه صاحب الشأن «للحاضرين الخاص والعالم» (٤/ ١٨١، وانظر أيضاً ٢/ ١٢٧). كما يؤدى اتساع المدينة إلى استخدام «لغة إعلامية» تتحقق فى مدينة (ألف ليلة) - كما تتحقق فى مدن القرون الوسطى كلها - فى «دق البشار» أو «دق الطبول» بطرائق متنوعة تؤدى إلى توصيل «رسائل» متنوعة، «ودقت البشار فى المدينة وأعلنت أهلها (...) بأن الملك ... إلخ» (٣/ ٢٨٦).

كذلك قد يومي «ظاهر المدينة» إلى انتهاك وشيك لها، إذ منه تلوح طلائع المسكر الغزاة (انظر ١ / ٤٢) أو رط الأعراب المغيرين (١٤ / ٢٦١).

الخروج من المدينة، إلى ظاهرها، وتخطى ما وراء ظاهرها، خروج أيضاً إلى العجيب والغريب والشاذ. ففضلاً عن الحكايات الكثيرة التي ترتحل من عالم المدينة إلى عجائب البحار والبرية والجبال، هناك كثرة من الوقائع الغريبة التي قد تقع لبعض الشخصيات من أهل المدينة، ولكنها تحدث دائماً خارج أسوارها. هناك الساحر، المقيم بالمدينة، الذي يخرج إلى ظاهرها ليشيد قصره بئر الرماد في الهواء (انظر ١٣ / ٢٤١). وهناك المرأة، ابنة المدينة، التي تتسلل من سورها وتخرج إلى ظاهرها، حيث تستلقي في مكان منعزل ليوافقها أحد القروء (٢٥٣/٢)، وهناك المرأة الأخرى التي تخرج، أيضاً، إلى مكان مهجور بالصحرَاء، خارج المدينة، ليوافقها دب (حكاية وردان الجوار - المجلد الثاني).

-٧-

ترتبط، إذن، مدينة (الليالي)، بينيتها هذه ومعانيها هذه، بينية مدينة القرون الوسطى ومعانيها التي عرفت بها. ويرتبط الدور الفاعل للمدينة المرجعية، في صياغة مدينة (الليالي)، بازدهار مدن عربية وإسلامية كثيرة، في هذه القرون، شكلت حواضر الخلافة الإسلامية^(٢١).

ولكن، قد تنطلق صياغة مدن (الليالي) من هذه الحواضر الإسلامية وحواضر العالم المعروف القائم من حولها، وقد تبارح هذه الحواضر جميعاً لترسم ملناً خيالية خالصة، وقد تراوح بين اعتماد جزئيات تتسمى لحقائق مرجعية بعينها وجزئيات وليدة خيال يسمى لأن يتصور من كل مرجع.

يشير السرد في حكايات (الليالي) إلى مدن مرجعية كثيرة، مسماة، إشارات عابرة: القيروان (١٠٤/٤)، وحماة (١ / ٢٠٩) والكوفة والكرك

يحيط سور المدينة بها، ويكتف حول معانيها، ليفصل بين هذه المعاني وكل معانٍ أخرى مرتبطة بعالم «البدو المغيرين» أو «المسكر المهاجرين»، وبذلك يضيف هذا السور معنى جديداً للمدينة، ويؤكد معنى قديماً اقترن بها: الإحاطة والحماية.

يصل المسافر من سفره إلى مشارف المدينة، ويرى أسوارها، فيشعر بالأمن الذي افتقده طيلة رحلته. يقول، إذ يرى أبواب المدينة: «الحمد لله الذي سلمنى حتى وصلت إلى هذه المدينة» (٢ / ٩٧). وعلى أحد أبواب سور إحدى المدن يعلّق بوق سحري يزعم على كل «غريب» أو «عدو» يحاول الدخول أو التسلل إلى المدينة، فيشعر سكانها بالأطمئنان (انظر ١٢ / ٢٥٤). اجتياز سور المدينة، باعتباره فاصلاً بين عالمها بما ينطوى عليه من معانٍ والعالم الخارجي بمعانيه المغايرة، هو بداية الخروج إلى المجهول. يبدأ هذا المجهول من تخوم المدينة نفسها، أو مشارفها، أو من «ظاهر المدينة» بتعبير حكايات (الف ليلة).

يستخدم تعبير «ظاهر للمدينة» في الحكايات ليشير إلى مشارفها القريبة من سورها. ويوميء هذا التعبير، دائماً إلى احتمالات مفتوحة على الغيب، لدى كل خارج من المدينة، ويوميء - في المقابل - إلى نهاية سعيدة لدى كل راجع إليها.

عند ظاهر المدينة يتربص ويكمن الخطر والخوف (انظر ١٤ / ٣٠٣)، فهناك اللصوص والمقابر (انظر ١ / ١٤٧)، أو يبلو رماد الحياة ودخانها حيث «الكيمان» أو أكوام قمامة المدينة التي يتم حرقها خارجها (انظر ١ / ٣٨). وهذا كله، مع مفارقة عالم المدينة الداخلى الحافل - بالمقياس لخارجها - بكل ما هو مشرف وفخم، يرتبط أيضاً بمعنى الفراق والنأى، يرى العاشق محبوبته المسافرة إذ تخرج - مع من تخرج - إلى «ظاهر المدينة» فيوقن «أن الفراق قد تحقق» (١٤ / ٦٩).

العاصمة لها. وأيضاً، في هذا السياق، تصاغ كثرة من المدن الأخرى في الحكايات على أنها «مدن خراج» بالنسبة إلى بغداد. يسافر من يسافر من بغداد إلى البصرة ليأتى بخراجها، وتبنى على هذا السفر حكاية من الحكايات (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه - المجلد ٤).

ومدينة مصر (أو القاهرة) تأخذ أيضاً حيزاً كبيراً من حكايات (الليالي). ترتبط دائماً بوصف أقرب إلى المدح يشير إليها تارة على أنها «مصر السعيدة» (١٨١/٢) وتارة على أنها «مصر المحروسة» (٢٨٨/٤). يتوقف الرواة، والشخصيات، ليصفوا بعض أماكنها وأحيائها (٢٧٧/٣) و (٩٢/١)، مؤكدين أن التجول بين شوارعها وأسواقها «يزيل الهم» (٢٢٧/٣).

كذلك يتوقف عدد من الحكايات عند مدينة دمشق، وإن كان يستخدمها باعتبارها «مدينة/ محطة» للانتقال إلى مدن أخرى. تقرر دمشق، في الحكايات، بكونها مدينة جميلة، فيها خير كثير، فهي - مثلاً: «مدينة طيبة آمنة ذات أشجار وأنهار (...) وأطيار تسبح الله الواحد القهار» (٧٧/١).

والإسكندرية ترتبط في الحكايات بكونها «مباركة وعشتها خضراء وعيشتها هنيئة» (١٧٠/٢)، وهو وصف يستعيد أو يؤكد ما ذكره المقرئ عنها (٢٢). ترتبط شوارعها بمسحة الفرجة واللذة والطرب (٩١/٤). يتوقف الراوي عند بعض معالمها (١١٣/٤)، ويشير إلى تعرضها لنزوات كثيرة من الإفرخ (١١٥/٤)، ويقص حكاية عن السبب في تسمية أحد أحيائها «أبو قير» (انظر حكايته، ١٩٧/٤).

هذا الحضور لبعض المدن الإسلامية المرجعية في حكايات (الليالي)، بهذا الوصف الثقيل بأحكام قيمة واضحة (بجانب التراث الثرى العربى الذى أطلق عليه «مدح المدن»^(٢٣)) يكاد يرمي إلى أن «المدينة» التي

(٢٧١/٤) ومكة (١١/٣) وجدة (٣/١٩٤) وصنعاء (٢٥٩/٢) ورشيد (٩٠/٤) وحلب (٦٦/١) وفاس ومكناس (١٨٣/٣) والقدس (٦٥/١). بجانب هذه المدن للإسماعيل بن عمير السرد - بسرعة - على مدن غير مسماة، بصيغ متنوعة: «لم أنزلها في بعض المدن» (٧٠/٤) و«ما قهرنى إلا ملك المدينة الفلانية» (١٩٤).

ومع هذه المدن التي لا تحتل سوى مساحات هامشية في الحكايات، هناك مدن تشكل «مركزات» أساسية يتوقف السرد وقفات مطولة عندها، ويستمد منها مادة ثرية. تمثل هذه المدن، خصوصاً: في بغداد، ومدينة مصر (القاهرة)، ودمشق، والإسكندرية، والبصرة.

تمثل بغداد، في حكايات (الليالي)، «دار السلام وحرم الخلافة العباسية» (١٢/٤) ومركزاً أساسياً من مراكز التجارة (انظر ٢١٦/٤)، ترتبط بـ «مصور الخلافة وبشهرة التجارة والتجار» (١٦٦/٣)، حيث فيها «الإنسان [لاحظ الصياغة التي توحد بين الإنسان والتاجر] يكتسب المثل مثلين» (١٥٢/٢). يقرن أهل بغداد، دائماً، في الحكايات، بحب السماع والطرب والشراب (١٩٣/٢) مثلاً، وتقرن هي نفسها بتعبير «دار السلام».

بغداد، في حكايات (الليالي)، وفي الزمن المرجع الذى يشير إليه عدد كبير من حكاياتها، هي عاصمة الخلافة الإسلامية، لذا لها - شأن المدن/ العواصم - هيمنة على ما عليها من مدن. «الخط الشريف» المهور بتوقيع الخليفة، في رسالة خارجة من بغداد، يعامل من قبل ولاة المدن الأخرى باحترام يليق بهيمنة بغداد على هذه المدن (انظر ٢٦٩/٤). وفي هذا السياق، نلاحظ أن مدينة بغداد تمثل، في حكايات السندباد، «مسرة العالم» بالتعبير الجغرافى القديم، وتؤكد هذه «المركزية

السرد إلى استخدام هذه المدن الإفريقية مادة للتفاوض التخييل، حيث يكتب ملك «إفريقية» إلى هارون الرشيد طالباً أن يسترد ابنته مريم، في مقابل التخلي عن «مدينة رومه الكبرى» لتصبح تحت هيمنة الرشيد، بأن يبنى فيها المسلمون مساجد، وبأن «يجعل خراجها» للدولة الإسلامية (انظر ١٤ / ١٢٦). ولعل هذا العرض التخييل كان يمسك حلماً ما، في زمن هارون الرشيد نفسه.

-٩-

في رصد المدن المرجعية، الإسلامية وغير الإسلامية، في حواضر الخلافة الإسلامية وفيما حولها من عالم معروف، قد ينطلق السرد من زمن مرجع بعينه. هناك الحكايات التي تنص على فترة محددة تربط بسنوات حكم هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٣ هـ / ٧٨٦ - ٨٠٩ م): «حكاية هرون الرشيد مع الشاب المعجمي»، «حكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية»، «حكاية بنت الجوهري مع جبير بن عمير الشيباني»، «من حكايات أبي نواس مع الرشيد»، «حكاية تودد الجارية»، «حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»، «من نوادر هرون»، «حكاية السندباد»، «حكاية هرون الرشيد مع البنت العربية»، «ما حكاه الأصمعي لهرون الرشيد من أخبار النساء وأشعارهن» «حكاية ضمرة بن المغيرة»، «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان...». وهناك حكاية يشير زمنها المرجع إلى فترة «حكم المنتصر بالله» (٢٤٧ - ٢٤٨ هـ / ٨٦١ - ٨٦٢ م) - «حكاية مزين بفنداد»، «حكاية يشير زمنها المرجع إلى المأمون (٩٨١ - ٢١٨ هـ / ٨١٣ - ٨٣٣ م) - «حكاية الجوارى المختلفة الألوان»، «حكاية يشير زمنها المرجع إلى فترة الحاكم بأمر الله (٣٨٦ - ٤١٤ هـ / ٩٩٦ - ١٠٢١ م) - «حكاية وردان الجزائر» (٢٥).

مع هذه الإشارات إلى «زمنة مرجع» بعينها - بل قد يحدد بعضها يوماً بعينه من سنة بعينها^(٢٦) - فهناك

انتقل إليها العرب بعد بدولة ما قبل الدولة الإسلامية، قد أصبحت مادة أساسية للتناول الفني، تكاد تزامم الملوك والسراة المندوحين في تراث الشعر العربي الفصيح.

- ٨ -

من هذه المدن العربية الإسلامية يرثل بعض الحكايات شمالاً، أو شمالاً غرباً، إلى مدن بلاد إفريقية (أوروبا الراهنة)، فيرصد بعض هذه المدن المسماة المروفة (جنوه، رومه [روما]، بنلق [البندقية]، أو فينيسيا، القسطنطينية)، أو يصك تسميه لبعضها «مدينة إفريقية» و«مدينة عوج».

الملاحظ أن الحكايات، إذ ترتحل إلى هذه المدن، لا تتوقف إزاءها بانبهار كبير. ولعل هذا يمسك حال هذه المدن في العصور الوسطى^(٢٤) بالقياس إلى المدن الإسلامية التي ازدهرت في تلك العصور. إن أظهر ما يتوقف السرد عنده في وصف «مدينة إفريقية» مثلاً هو أنها «كثيرة الصنائع والغرائب والبنات» (٤ / ١٠٣). و«مدينة عوج» (٤ / ٢٨٧) ليست إلا «محطة غريبة» فحسب، يعبرها السرد سريعاً. والحال نفسه في رصد مدن إفريقية أخرى (انظر ١٦٨، ٤ / ١٠٩، و ٤ / ١١١، و ٤ / ١١٤، و ٤ / ١٢٦، و ٤ / ١٠٣).

مركزة القصر / السوق / المسجد، القائمة في المدن الإسلامية، هي نفسها القائمة في مدن إفريقية في حكايات (الليالي)، ولكن تستبدل بمركزة «المسجد» في المدن الأولى مركزة «الكنيسة» أو «الدبر» في المدن الثانية (انظر ١ / ١٧٤ و ٢ / ١٧٧)، كذلك يشار في المدن الثانية إلى «الخمار» التي تستخدم مكاناً للمبيت (٢ / ١٧٧) بدل «الخان» في المدن الأولى.

ترصد مدن الإفريقية، في حكايات (ألف ليلة)، من منظور ينطلق من الانتماء للمدن الإسلامية، إذ يرى هذه المدن الإفريقية من موقع الحلم بالسيطرة عليها. يشير

«جوهري» [جواهرجي] (انظر ٢٥٣ / ٤) (٢٧)، وفي موضع ثالث إلى ظهيرة تمتد ساعتين (٢٤٢ / ٤).

بهذه المرواحة بين الزمن المرجع والزمن الماضي غير المحدد، وبهذا النحى في تقسيم الزمن، ترتبط مدينة (ألف ليلة)؛ تنتمي لعالم المدينة في القرون الوسطى، وتتأثر - في الوقت نفسه - بثراث مدن أقدم، بل بثراث «قبل مدني». إن بعض واجبات الضيافة، بصيغتها البلدية نفسها، تمتد إلى مدينة (اليالي). يستضاف القادم إلى البصرة «مدة ثلاثة أيام» قبل أن يعلن عن سبب قدومه (انظر ١ / ١٤٥، ١ / ٢٧٦). ويستعد عالم الصحراء لتقديم إذ يندو أحد بيوت المدينة «طلال» من الأطلال، حين تغادره الحبيبة، فيقف العاشق أمامه ليبكي؛ تماماً كما يفعل الشاعر الجاهلي القديم: «قرأفا [العاشق] رأى الداراً خالية من الأطناب موحشة من الأحباب فبكى حتى بل الثياب... إلخ» (١ / ٧٠).

لم تعرف مدينة (اليالي)، إذن، الانقطاع الكامل عن العالم السابق عليها تاريخياً أو المحيط بها جغرافياً، بل نهضت على صيغة مركبة من «الانفصال / الاتصال» عنهما وبهما على مستويات متنوعة. هكذا، مع حضور علاقات المجتمع الصحراوي التي أشرنا إليها، قد يتم، في مواضع أخرى بالحكايات، تأكيد الانفصال عن هذه العلاقات، حيث يتم رصد الاختلاف بين «البدوي» و«ابن المدينة». ينظر البدوي للمدينة ولأهلها نظرة كراهية، يضرب امرأة تنتمي إليها ضرباً مبرحاً ويصفها، مرات متكررة، بـ «قطعة حضرية» (انظر ١ / ١٩٣)، بينما ينظر ابن المدينة للبدوي نظرة استعلاء، فيرى فيه مجرد «جلف يابس الرأس» (١ / ١٩٥).

- ١٠ -

فضلاً عن حضور المدينة المرجعية التاريخية، بينتها ومعانيها وزمنها المرواح، في حكايات (اليالي)؛ فلهذه المدينة حضور أيضاً على مستوى الشخصيات التي تقدم

عدد كبير من الحكايات لا ينص على أية فترة زمنية مرجعية، إذ يكفي بأن يشير بمبارات غير محددة إلى زمن غابر فحسب. تفتتح حكايات كثيرة في (اليالي) بمبارات من مثل: «في قديم الزمان وسالف العصر والأوان» (انظر مثلاً ٨٠ / ٤) أو تشير إلى فترة «ملك من الملوك المتقدمين» (انظر مثلاً ١٤٣ / ٣)، وهي - بذلك - تمثل امتداداً لحكايات شعبية كثيرة اعتمدت الزمن الماضي، غير المحدد - باعتباره - زمناً مرتبطاً بملمح من ملامح القداسة ويصلح - بالتالي - لأن تستمد منه العبرة والعظة.

مع هذه المرواحة بين اعتماد أزمنة مرجع بيمينها، وإشارات إلى أزمنة ماضية غير محددة، فالزمن الداخلي في حكايات (ألف ليلة) يتم التعامل معه تعاملاً مرتبطاً بطبيعة عالم مدينة القرون الوسطى الذي لم يكن قد عرف - بعد - تقسيم الزمن إلى وحدات صغيرة بمنحى مجرد. تشبع، في الحكايات، تقسيمات زمنية تنتمي إلى «ساعات فلكية» عتيقة، غير منفصلة عن تغيرات الطبيعة ولا عن حركة الشمس وتعاقب الليل والنهار. فمبارات مثل: «وصل إلى المدينة (...)» وكان ذلك وقت اصفرار الشمس» (٣ / ٧٤)، أو: «دخلت مدينة البصرة في يوم الجمعة ضحوة النهار» (٣ / ٢٤٢) تتناثر في سرد الحكايات لتعبر عن تجزئة الزمن فيها. في هذا النحى، تعتمد الحكايات أيضاً مواعيد الصلوات الإسلامية الخمس، باعتبارها مواقف مفصلية يتم تقسيم النهار إلى أجزاء رئيسية. على أساسها: «وقمت من ساعتى وقد أعلت على المنارات بسلام الجمعة» (١١ / ١٠٧) وقسم [صاحب الحمام] النهار (...) إلى قسمين وجعل من الفجر إلى الظهر الرجال ومن الظهر إلى المغرب قسم النساء (٤ / ١٩١). بوجه عام، يسود في الحكايات هذا النحى في تقسيم الزمن، برغم إشارة السرد، في موضع، إلى تكون النهار من أربع وعشرين ساعة (انظر ١٥٢ / ١)، وبرغم إشارته، في موضع آخر، إلى «ساعة» صنعها

في مناطق عدة من خريطة العالم المعروف في زمن الحكايات وما قبله، فهذه الحكايات تبارح أيضاً هذه الخريطة إلى عالم آخر؛ عالم ينهض على مراوحة بين «المرجعي» و«الخيالي»، أو عالم ينتمى إلى الخيال المخلص. هذه المراوحة، التي تعبر عن سمة جوهرية في «ألف ليلة»، حيث تتأسس على «قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعها [موقعيهما]» (٢٩)، تعبر أيضاً عن مراوحة أكبر؛ بين الاستسلام (إلى حد) أو التمرد (الكامل) إلى / على مصداق العقل والمنطق، من حيث هما مرتبطان بالاحتكام إلى كل سند مرجعي.

هناك، من المدن التي تراوح بين المرجع والخيال في الحكايات، «مدينة البصرة» المعروفة في التاريخ الإسلامي، التي تجاوز (في حكاية «قصر الزمان مع معشوقته») ملامحها الواقعية، إذ تدخل من سكانها طيلة ساعتين، في كل يوم جمعة، لكي يمرّ فيها موكب شيخ الجوهريّة «الجواهرجية» بحيث تكون دكاكينها «مفتوحة (...) وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا ولد وليس في الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا إيس أنيس» (٤ / ٢٤٢). وهناك «مدينة القروء» الواقعة في «أقصى بلاد السودان»، وهي أيضاً يغادرها أهلها تماماً فيخرجون من أبوابها المطلة على البحر في زوارق ويبيتون في البحر خوفاً من القروء التي تحتلها بالليل، حتى إذا طلع الصبح عاد أهلها إليها، «وراح كل واحد منهم إلى شغله» (٣ / ١١٠).

وهناك أيضاً المدينة غير المسماة، التي اعتاد أهلها عادة خاصة: إذا مات الرجل منهم «يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه» (٣ / ١٠٣).

وهناك أيضاً «مدينة اليهود» التي يجف النهر الواقع بجانبها كل يوم سبت، ويكف أهلها عن الكلام في يوم معلوم (انظر ٣ / ٤٥ وما بعدها).

في بعض الحكايات مقتزنة بمدن يعنيها «الشباب البغدادي»، «على الزبيق المصري»، «حسن البصري»... إلخ، وعلى مستوى السرد القصصي نفسه.

ليس حضور المدينة في سرد الحكايات من قبيل التمثل لإيقاع الحركة في المدينة، أو لمعاتها المركبة (كما هو الحال - مثلاً - في رواية ما بعد القرن التاسع عشر التي تمثلت المدينة بسماتها الحداثيّة وسماتها المتنوعة (٢٨))، ولكن - على العكس - من قبيل استخدام مفردات وجزئيات تشكّل للمدينة داخل سرد الحكايات، بحيث يمكن لهذا السرد أن يفترض سامعاً (قارئاً) يعدّ تلويّن الحكايات متعمياً للمدينة، أو - على الأقل - عارفاً تفاصيلها.

بهذا المعنى تسهم شهرة منتجات بعض المدن، وشهرة صفات نساءها، في صياغة سرد الحكايات. هناك إشارات، مثلاً، إلى «الشمع الإسكندراني» (١٠ / ٣٢) أو «الدف الموصلي» (١ / ٣٥) أو «العمامة الموصلية» (١١ / ٧٥) أو «الحبر الإسكندراني» (١١ / ١٤١) أو «الأزرار البغداديّة» (٤ / ٨٠). وهناك أيضاً إشارات إلى سمات غالبية على نساء بعض المدن؛ فالعصرية (القاهرة) مشهورة بالغنّج، والإسكندرانية تقرر بالفتور.. إلخ (انظر ٤ / ٩٧).

وفي هذا السياق نفسه، قد يستخدم بعض رواة «ألف ليلة» أماكن بعض المدن لوصف وقائع أو أحداث أو أفعال يعنيها، بشكل مواز. يستمير الراوي بعض أماكن القاهرة المعروفة ليعبر، مثلاً، عن فعل جنسي صرف: «وحطّ يديه في خاصرتيها ووضع عرق الحلاوة في الخرق فوصل إلى باب الشعمية وكان مودود من باب الفتح وبعد ذلك دخل سوق الاثنين.. إلخ» (٢ / ١٥٧).

-١١-

مع ارتباط حكايات «ألف ليلة وليلة»، على هذه المستويات، جميعاً، بالمدن المرجعية، المسماة وغير المسماة،

لكن السرد في بعض حكايات (ألف ليلة) قد يجاوز هذه المروحة بين المرجع والخيال، أو تنمية حقيقة مرجعية تنمية خيالية، أو الانطلاق من - أو الانتهاء إلى - تأكيد انتماء ديني ما، فيصّل السرد، بذلك، إلى نسج مدن خيالية، سحرية في الأغلب، وطرق الوصول إليها سحرية كذلك، وإن كانت مراتب هذه المدن، ومراتب طرق الوصول إليها، متفاوتة ومتباينة.

هناك، في الحكايات، مدينة لا تعرف إلا اللونين الأبيض والأزرق (انظر ٤ / ١٨٧). وهناك مسكن «البهلولونات» في «بلاد كابل» التي «يحكمها عشرة آلاف بهلولان كل بهلولان منهم يحكم على مائة مدينة ومائة قلعة بأسوارها» (٣ / ٣٩).

وهناك المدينة التي تحميها وتدافع عنها الحيوانات، البغال والحمير، وقد كانت هذه الحيوانات بشراً مستخدمين ساحرة شريرة (انظر ٣ / ٢٦٤). وهناك المدينة التي سحر كل أهلها سمكاً ملوناً، كل أصحاب ديانة بلون (انظر ١ / ٢٩). وهناك المدينة التي كل ما فيها مسخوط حجارة سوداء، والذهب والفضة فيها على حالهما (١ / ٥٤). وهناك المدينة المسماة «الخضراء» وراء جبال أصبهبان (انظر ١ / ٢٦١). وهناك «مدينة الجحوس» و«مدينة الطيور» اللتان تذكّران دون تفصيل (انظر ٢ / ١٢٣ و ٨٨ على التوالي). وهناك مدينة ينقلب حال سكانها «في كل شهر فظفر لهم أجنحة يطفرون بها إلى عنان السماء ولا يبقى متخلفاً في تلك المدينة غير الأطفال والنساء» (٣ / ١٢٠).

وهناك «مدن البحر» بأعدادها الهائلة؛ يفرج «عبد الله البري» - مع «عبد الله البحري» - على ثمانين مدينة تحت البحر، وكل مدينة يرى أهلها لا يشبهون غيرها من المدن؛ ويقول له عبد الله البحري: «لو فرتك ألف عام كل يوم على مدينة وأريتك في كل مدينة ألف أعجوبة ما أريتك قيراطاً من أربعة وعشرون [كذا] قيراطاً من البحر» (٤ / ٢٠٦). بيوت هذه المدن، التي يسكنها «ناس البحر»، مغارات تحتها أسماك ذوات

تعتمد هذه المدن جميعاً على تنمية حقيقة مرجعية ما. فمدينة البصرة، في الحكاية، تستند إلى حقيقة قديمة ارتبطت بهذه المدينة في نشأتها الأولى، حينما كانت «مدينة معسكرة»، تشيد من القصب لتسكنها قبائل العرب المحاربين الذين يرحلون عنها عندما تستدعي المراكب رحيلهم، فتخلو من سكانها تماماً (٣٠). ومدينة القروء يحرص النص على أن يؤكد وقوعها «في أقصى جنوب السودان»، مشيراً إلى حقائق شائعة عن كثرة القروء في بعض بلدان أفريقيا. والمدينة غير المسماة، التي تمارس فيها تلك العادة الغريبة، تستند إلى ممارسة مسيحية، لدى الكاثوليك خصوصاً، حيث لا تزوج المرأة بعد وفاة زوجها. وصياغة «مدينة اليهود» تتكىء على بنى حقائق عن الديانة اليهودية نفسها: عطلة السبت التي يمتد بها الخيال إلى جفاف ماء النهر أو عطلة النهر نفسه.

وقد ترتبط صياغة هذه المدن بمفاهيم إسلامية ما. هناك إشارات إلى مدن واقعة بين طبقات النار السبع، فالطبقة السابعة من طبقات النار التي أعدت للكافرين اسمها «الهابة»، وهي «أعور العلبقات جميعاً عذباء»، وفيها «ألف جبل من النار وفي كل جبل سبعون ألف واد وفي كل واد سبعون ألف مدينة من النار وفي كل مدينة سبعون ألف بيت من النار» (٣ / ٢٣). وهناك إشارة إلى «مدينة بابل» التي يسكنها الجان المؤمنين، في بستان «إدم بن عاد الأكبر» (٣ / ٢٨٠). كذلك قد يتم «توظيف» صياغة المدن الخيالية الخالصة لتدعيم إيديولوجيا دينية؛ فالتاجون من مدن خيالية - قد تحول كل من فيها وما فيها إلى حيوانات، أو إلى «حجارة سوداء»، أو إلى حجر (انظر ٣ / ٢٦٤، و ٤ / ٣٥٠، ١ / ٢٩ على التوالي) - هم الذين قد استجابوا لدعوة الخضر لهم بالدخول في الإسلام؛ ناج وحيد، أو ناجية وحيدة، في كل مدينة من مدن ثلاث.

١٢-

تظهر هذه المدن الخيالية، في حكايات (الليالي)، مع «تكتشف الرؤيا» لدى شخصياتها، حيث تتوارى الحجب وعوائق التحديق، وحيث ينطلق الحلم ويرفع الإنسان رأسه إلى السماء فيرى «السموات السبع وما فيها» إلى سفرة المنتهى (...) ودوران الفلك» (٧٩/٣). ومع تكشف الرؤيا، وانطلاق الحلم، تتجاوز الحكايات كل ارتباط بالعالم المرجع، القائم، بأمكنته وأزمته ومدته جميعاً، لتتعلق في أمكنة وأزمنة ومدن أخرى، هي جزء مما صاغه هذا العمل الذي لا تنتهي قراءته، أو لا ينتهي سماعه، إلا لتبدأ، أو ليبدأ، من جديد.



لكن، سرعان ما تعبر حكايات (الليالي) هذه المدن الخيالية، بأشكالها ومراتبها المتنوعة، لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع، في زمن إنتاج (الليالي)، لم يكن راداً لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً. تظل المدينة المرجع - كما لسلطته - الهيمنة الأخيرة، والقدرة على أن تحدد نقطة الختام، كما أن لها القدرة على أن تحدد نقطة البدء (تأمل دلالة سيف شهریار المسلط، منذ الحكاية الأولى، الإطار). تسمى «مدينة الخيال»، في حكايات (الليالي) إلى أن تتحرر من رتبة «المدينة المرجع»، وتتجسّد - بالفعل - في ذلك، ولكن إلى حين. كأن سيف المروى عليه، طالب الحكايات (شهریار)، الذي سلط على رتبة الرواية (شهرزاد) وعلى كل راو آخر، قد فرض عليها وعليهم العودة، في النهاية، إلى عالمه. أو كأن هذا السيف قد استطاع - على الأقل - أن يذكرها ويذكرهم بأنه، بوصفه مرجعاً، لا يزال حقيقة واقعة، ماثلة، وإن توارى، لوقت، في غمده.

هكذا، إذن، تعود «مدينة الخيال» في حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى «مدينة الجغرافيا». ولكنها، قبل عودتها، تكون قد خلقت، في المكان والزمان، بعيداً عنها، وإن إلى حين، وإن إلى حد.

مناكير، وإحدى هذه المدن «أهلها جميعاً بنات وليس فيها ذكور» (٢٠٣/٤).

وهناك أيضاً «مدينة النحاس» التي «سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صلب في قالب» (١٣/١٢٩)، «ولا حش فيها ولا أنيس يصفر اليوم في جهاتها ويحوم الطير في عرصاتها ويتنق الغراب في نواحيها وشوارعها ويكي على من كان فيها» (١٣٠)، برغم أن «قصورها عالية وقبابها زاهية ودورها عامرات وأنها راجية جاربات وأشجارها مشمرات» (١٣٠). يتم تسليق سور هذه المدينة بسلم يصنعه الحلاقون والتجارون في شهر كامل، وهو سور مخادع، يصور لمن يعتليه أن تحته لجة فيقذف بنفسه فيها ليرتطم بالأرض ويدق عتقه (١٣٣).

هذه المدن جميعاً، التي تقع في عالم مجاوز للعالم الواقعي المرجعي، والتي يقطع بنو البشر في الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاماً (انظر ما يقول الخضر لبلوقيا: ١٣/٧٤)، تنتمي إلى خيال يتخطى قيود المرجع وقوانينه. يقترب الخيال، في صياغة هذه المدن، من أن يصبح هو نفسه «فعلاً» (٣١)، في واقع لم يكن يتيح حيزاً كبيراً للفعل. ويصبح الخيال، في صياغة هذه المدن، محرراً من قيود فنية كثيرة عمل بعض النقاد العرب القدامى على ترسيخها، على الأقل في النتاج الشعري والنثري الرسمي الفصيح، حيث انطلق بعض هؤلاء النقاد من احترام «قواعد العقل وقوانين العالم الخارجي كل الاحترام» ولم يستطع «أن يتقبل أي جموح في حركة الخيال، يمصف بهذه أو بتلك القوانين» (٣٢)، وحيث انطلق هؤلاء النقاد، كما انطلقت المؤسسات الثقافية الرسمية عموماً في العصور الوسطى، من السعي إلى تكريس أوضاع قائمة، والنظر بعين الرية - بل العدا - لكل ما يتخطاها أو يسعى لتخطيها.

الهوامش :

- (١) تمّا لتدويع الوثائق التي استعمله فلاحه يربوب للحكايات الخرافية والصعبة. انظر: *مؤلفون بجمهورية الحكاية الخرافية*، ترجمة وتقديم أحمد بالقدر، أحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادي الثقافي الأدبي، جلد ١٩٨٩، ص ٨٧، ١٣٦.
- (٢) ألف ليلة وليلة، أربعة مجلدات، مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ. ونشر إليها، في لندن، براتمن: الأول للمجلد والثاني للمقدمة.
- (٣) انظر أيضاً أقواله في الرجل من بغداد في مملات حكاياته وانظر أقواله في العودة إليها في مملات حكاياته.
- (٤) يستعمل تسمية «مدينة مصر» في الحكايات التاريخية القديمة ليشير إلى مدينة المتخلفات، لم يشير إليها مع كل من «المسكرة» و«المتخلف»، لم يشير إلى هذه المدن جميعاً مع «القاهرة الحديثة»، ولا يزال يستعمل حتى الآن في أجزاء من رف مصر، ليشير إلى القاهرة.
- (٥) راجع: غرام حسن منها: الحكاية والواقع - مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والقروية، مجلة (فصول)، مجلد ٣ عدد ٤ القاهرة، سبتمبر ١٩٨٣، ص ١٢٤.
- (٦) عن «المدينة المولدة» (Polite)، راجع: كاتين رابلي، العرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، ترجمة عبد الوهاب المسيري، مراجعة هدى عبد السميع حجازي، مؤلف وكترها، عالم للبرق، الكويت، القسم الأول، يونيو ٨٥، ص ١٠٤.
- (٧) راجع: ليس مفقود، الملتقى على مر العصور - أصلها وتطورها ومستقبلها، جزء، أشرف على ترجمته رقم له وعلق عليه إبراهيم نصحي، مكتبة الأجنال المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، الجزء الأول، ص ٢١.
- (٨) سير القضاة، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٦ وما بعدها.
- (٩) راجع: فريكلين ادجرتون الأسفار الخمسة أو البهايات، ترجمة وتقديم عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، المقدمة.
- (١٠) عن مركزية القصر في مدن القرون القديمة والوسطى راجع مثلاً: عبد الفتاح محمد وصية جغرافية المعمران، دمشق للمعارف، الإسكندرية، ١٩٧٥، ص ٧١.
- (١١) جورج كوتنر: الملتقى الأول في الشرق الأدنى، ترجمة تروى شملي، المنشورات العربية، بيروت د. ت. ص ٨٨.
- (١٢) فوسيل دى كولاخ: للملتقى المعينة، ترجمة هاني يوسى بك، مراجعة عبد الحميد الفواغلي، وزارة المعارف المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٦٨ وما قبلها.
- (١٣) كزير: جبريل، الإنسان عبر التاريخ، ترجمة نوري الدين الفزري، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢١٤.
- (١٤) انظر: بول كازوفيا، تاريخ ووصف قلعة القاهرة، ترجمة وتقديم أسعد دراج، مراجعة جمال محرز، المكتبة العربية (١٩٤٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٧٦.
- (١٥) واكلاً: كزويل: وصف قلعة الجبل، ترجمة جمال محرز، مراجعة عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣.
- (١٦) عن مركزية المسجد في المدينة الإسلامية راجع مثلاً: محمد عبد الستار، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة (١٢٨) الكويت، أغسطس ١٩٨٨، ص ١١٣.
- (١٧) واكلاً: السيد الحسيني، المدينة - دراسة في علم الاجتماع الحضري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٢١٨.
- (١٨) راجع: ألفت كمال الدين، الموقد من القصر في تاريخنا القروي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٥٧ وما بعدها.
- (١٩) قد يستعمل بعض الحكايات بمركبة المسجد مركبة دويلة أو دويلة من أولياء الله (انظر ١٤/ ٢٨٥).
- (٢٠) وهي لمبة تشبه لمبة «البلورة المربعة الآن». يشير ابن إلى أن سلاطين المملوك كانوا يفسرونها في «مدن الرسالة الواقعة أمام القلعة».
- (٢١) انظر: محمد أحمد بن هاشم الحنفي، بلائع الزهور في بلائع الدهور، (٤ أجزاء)، حققها، كتب لها المقدمة والتهنيس محمد مصطفى، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب. انظر مثلاً الجزء الثالث (قاهرة ١٩٨٤)، ص ٤٥.
- (٢٢) راجع مثلاً: أحمد على إسماعيل للمدينة العربية والإسلامية، تكوين الموقع والتركيب الداخلي، رسائل جغرافية، جامعة الكويت (١٠٢)، الكويت، يونيو ١٩٨٧، ص ٣٨، ٣٩.
- (٢٣) راجع مثلاً: ليس مفقود، الملتقى على مر العصور، سبق ذكره ص ٦٥.
- (٢٤) كلمة «الحارة» المذكورة في النص تشير لمنين: الأول «الحارة بمعنى المصنعة أو الدار» وقد سميت الحوازي بأسماء القبائل التي سكنتها، وقد كانت تستعمل بهذا المعنى في الحكايات التاريخية القديمة، والثاني بمعنى «القرية» أو «البلدة» أو «الشارع الصغير».
- (٢٥) انظر مثلاً: علي مبارك: خطط القروية الجديدة لمصر القاهرة ومملاتها وبلادها القديمة والحديثة، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٨.
- (٢٦) كاتين رابلي، العرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، سبق ذكره، ص ٧٩.
- (٢٧) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة الملاحة بن خلدون، أو الجزء الأول من كتاب السير وديوان المدينة وأخير في أيام العرب والمسلمين والبربر ومن جاورهم من قوى السلاطين الأكابر، مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، دون تاريخ، ص ١٢٣.

- (٢١) من لودغار للند الإسلامية اقتصادياً وثقافياً، إلى جانب احتضانها بهمهم عسكرية، منذ فترة الحكم الأموي، راجع، برهان الدين حلو، مساهمة في إحياء كتلة التاريخ الإسلامي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٥، ص ١١٩.
- (٢٢) انظر، فتى الدين بن أحمد بن علي، عخطط للمقريزي، كتاب المواظ والاعتبار بالذكر الخبط والأكثر، دار التحرير للطباعة والنشر (من طبعة بولاق سنة ١٢٧٠ هـ)، القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٦٨ وما بعدها.
- (٢٣) راجع، جوستاف فون غريبام، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، منشورات مكتبة الحياة (بالاشتراك مع فرانكلين)، بيروت، نيويورك ١٩٥٩، ص ٢٢٥ إلى ص ٢٣٤.
- (٢٤) عبد روما وباريس ويولاست ولندن من أقدم المدن الأوروبية، وقد كانت مدناً مترامية في الصور الوسيطة حتى القرن الخامس عشر. انظر، عبد الفتاح محمد ودية، جغرافية العمارة، سبق ذكره، ص ٤٦ وما بعدها.
- (٢٥) هناك لبحت ألفت أن هناك نوعاً من الخط، في الحكايات، بين حارون الرشيد وبعض الخلفاء الآخرين، مثل الخليفة الناصر. انظر، هيام أبو الحسن، ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر، مجلة (نضال)، المجلد ٦ العدد ٤، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٦، ص ٢١٧.
- (٢٦) ألفت بعض الباحثين، أن هذا اليوم ليس واحداً في الطمحات المختلفة من الليالي.
- (٢٧) انظر: سهر القلماني، ألف ليلة وليلة، سبق ذكره، ص ٢٩.
- (٢٨) استخدام وحملت الساعة، وزمنها المحدد، يرتبط بمدى ما بعد الثورة الصناعية التي قامت على الاحتفاء بزمن الساعة، فضلاً عن قيامها على ابتراع محرك البخاري.
- (٢٩) راجع، جابر صليو، هواملي على دفتر الفجر، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤، ص ٦٤.
- (٣٠) انظر، فزائل جبروي غزول - عبد الوهاب المسيري (عرض)، ألف ليلة وليلة - تحليل بيوي، مجلة (نضال)، المجلد ٢، العدد ٢، مارس ١٩٨٧، ص ٢٨٧.
- (٣١) انظر، أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البلاتي، كتاب فصح اللسان، شركة طبع الكتب العربية، القاهرة، ١٩٠٠، ص ٣٥٥.
- (٣٢) عبد الرحمن بدوي، أرسطو، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة خلاصة الفكر الأوروبي، القاهرة، ١٩٤٢، ص ٢٤٥.
- (٣٣) جابر صليو، الصورة الفنية في التراث الفكري والبلاغي عند العرب، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٢.



الفلسفة

فى ألف ليلة وليلة

صلاح تنصوه *

يفضى إليها الاستقراء المباشر الذى تمارسه العلوم من حيث هى أحد أنماط الاستدلال للمنهج العلمى.

وتتشابه موضوعات الدين بقضاياها الفلسفة. غير أن العقيدة الدينية تهدف إلى مقاومة الإنسان للفناء بالتحديد مع الكل فى الأبدية والخلود، مسلحاً بالقوى المقدسة أمام المجهول، مدعياً للمشقة الإلهية، ومسلماً بالغيب، ومتربحاً الحساب فى الآخرة بدلاً عن معايير الدنيا، ونظم ظواهرها الطبيعية والاجتماعية. ولا تمنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ما تحدد للإنسان ما ينبغي أن يقوم به إزاء هذا الكون. وتعتمد نظرة الدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال. فثمة ماهو مقدس وماهو دنس، وماهو مباح وماهو محرم. ومتى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلة، كان التزامه إزاءها بمواقف محددة؛ قد يكون بينها الطقوس والشعائر كما يكون بينها العلاقات والمعاملات. ويؤدى هذا التدرج الحتمى إلى قيمة عليا هى منبع القيم جميعاً، ومصدر السلطة والالتزام، وأصل الوحدة فى تجليات الكون.

تتقدم بين يدي القارئ بإطار عام لمل باحثين من بعد يفرغون لكته، أو مجرد مخطط أولى قد يحفزهم إلى إصلاحه أو مواصلة الاجتهاد بمقتضاه.

١ - الفلسفة والدين

الفلسفة وجهة نظر شاملة كلية للعالم أو الكون وموقف الإنسان منه وفيه، والآراء التى يتصل بمصير الإنسان ومراتب الكون بالنسبة إليه. فهى كل ما لا يتعلق بعلم محدد أو تخصص معين، بل تتجاوز مطالب هذا أو ذاك وتتخذ موضوعاً أشد عمومية مما يتناولانه.

وتنشأ عمرميتها من موضوعها إذا ما كان الكون كله، أو الواقع بأسره، أو الإنسان فى شموله أو الحياة فى كليتها. كما تعتمد عموميتها أحياناً على طريقة تعاملها مع الموضوع إذا ما كان تجربة خاصة، أو موقفاً جزئياً، أو حلماً بعينه؛ فتبدأ به لتنتقل منه إلى آراء وأحكام عامة لا

* أستاذ علم الجمال، أكاديمية الفنون بالقاهرة.

وعلى هذا، يكون الخلاص أو الفوز في الدنيا والآخرة محسوبا بمدى الامتثال للقيم الدينية، والأخذ بما تأمر به واجتناب ما نهى عنه.

ولأن الدين موقف قيمى موحد، فإنه لا يجتزى من الإنسان جانباً دون آخر، بل يصون توازن حياته. ولابد أن يؤدي ترجيح قيمة على أخرى، أو تغليب جانب على جانب في الإنسان، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق ما يقدم به الدين وجدان المؤمن من سلوك وعزاء، وما يرفقه من مشوبة وجزاء، تعويضاً عما افتقده أو عناه في الانصراف عن بعض القيم، والإقبال على غيرها.

وبذلك، تعيد التجربة الدينية للنفس الطمأنينة والسلام. والإيمان الدينى نوع من الميثاق والالتزام، وليس أمراً مشروطاً بما يلدل عليه العقل أو تثبت التجربة. ولأنه صالح لكل زمان ومكان، فليس نسبياً محدداً بالزمان والمكان وليس قابلاً للتطور أو التجاوز. ويقوم على المحتمية وليس الحتمية كالعالم، لأن الأخرة مشروطة بالمقدمات التي تؤدي إلى نتيجة بعينها، فإن لم تقع المقدمات انكفت النتيجة. على حين أن المحتمية لا تشترط مقدمات معينة لحدوث النتيجة لأن النتائج موكولة بمشيئة الله مهما تكن المقدمات. وهذا هو مانعنا أحياناً بالقضاء والقدر.

وإذا ما كان الفعل الإنساني، كما يعالجه العلم على سبيل المثال، متصلاً بنتيجته، كما يقاس كذلك خارجياً، فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة، والمغفرة الإلهية، أو مشيئة الله في كل الأحوال. ومن ثم، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد أو متوالٍ مطرد أو على نحو يمكن التنبؤ به.

ويمكن أن نزع أن الدين منذ أقدم صوره، هو أول محاولة للتفلسف مادام يقوم على تصورات عامة شاملة للكون والإنسان والزمان. وظل في المجتمعات الشرقية، قبل اليونان ويهدم أيضاً، أساساً للتفلسف.

أما لدى اليونان، فقد تسرلهم أن يميزوا بين الدين والفلسفة عندما أتيح لهم من ظروف حياتهم القائمة على الترحال والتجوال من مكان إلى آخر، فيما تنبته في مهتهم : الرعى والتجارة والملاحة، ولقائهم بغيرهم من صنوف المجتمعات، وخاصة مصر بعقائدها وأفكارها المختلفة. فضلاً عما نعموا به من تحرر من السلطة المركزية للدولة التي لم تتجاوز حدود المدينة. فقد استطاع الإغريق أن يفرقوا بين ما سلطة العقل، وما سلطة العقيدة مما حفزهم إلى فصل الدين عن الفلسفة، فأصبحت الفلسفة تتاج العقل الإنساني الفرد الذي يقبل المناقشة والحوار بوصفه اجتهداً خاصاً. واحتفظ الدين بسلطانه المستمد من مصدر أعلى من الإنسان ولا يخضع للمناقشة العقلية. فالفرق إذن بين الدين والفلسفة فرق في المصدر الذي يؤول إليه كل منهما.

أما في الشرق، فلا أسباب مختلفة أبرزها السلطة المركزية الشاملة، ظل الدين مؤدياً لمهمة الفلسفة أيضاً. فحي عندما تغيرت النظرة الفلسفية إلى العالم لدى بعض الأفراد من حين إلى حين، كانت تتخذ رداء الدين. فعندما كانت تصدر هذه النظرة من فرد، فإنها ما تلبث أن تكسب سلطاناً شمولياً ولا تعامل بوصفها اجتهداً شخصياً يقبل التنقيذ أو المناقشة. ولا يعني هذا توقف أو اختفاء الاجتهادات الفلسفية الشخصية، ولكنه يعنى أنها تتخذ طريقاً مأموناً تحت مظلة الدين، وسرعان ما تنتمج فيما يسمى باللاهوت الذى يختلف من جماعة إلى أخرى، ومن مفسر إلى آخر. وفي ساحة ذلك اللاهوت أو علم الكلام في الإسلام، تظهر الاختلافات في تبرير العقيدة وتفسيرها، وتتجلى الاجتهادات الفلسفية في تصور العقل الإنساني والمشيئة الإلهية، ولكن تحت مظلة مشتركة من النص المقدس الذى يختلفون حول تفسيره تبريراً لنسق كل منهم الفلسفى.

بيد أن هذه الاجتهادات الفلسفية تشتبك، بقدر متفاوت، في أنها تقدم سلاحاً نظرياً في الصراع على

٢ - وحدة الحكايات في وحدة جمهورها

برغم تعدد المصادر التي تألفت منها الحكايات، رتبنا قصصها واختلاف ما تتداوله من حكايات أحوادث، وتعدد رواياتها، برغم كل ذلك فإن جمهور المستمعين لها هو الذي صاغ وحدتها وألف بين ثارها المشتت، فأفاض عليها طابعاً مشتركاً برغم تفاوت الأسلوب اللغوي واختلاف الإقليم.

فالحكايات تروى على مسمع من جمهور يؤر في الراوي الذي يلتقط على الفور ما يلذ له الجمهور أو يفر منه فيستعده أو يختزله، ويضيف إلى ما يثير متعة المستمعين بما أنبج له من خيال أو موهبة.

والجمهور المستمع هو العامة البسطاء الذين يسرون عن أنفسهم بالتجمع في المقاهي أو أمام الدور بدلاً عن المآذب والسرى بالقيان التي لا يطبق نفقتها سوى السادة أو الأثرياء من التجار.

ومن ثم، فإن نظرة الجمهور أو العامة لشؤون العالم والمجتمع وأراءهم في ماهية الإنسان وغاياته، وأحلامهم ومخاوفهم، هي التي تشكل جميعاً المهاد المشترك الذي تؤلف فوقه الحكايات.

ويمكن القول بأن الحكايات الأصلية التي أخذت عنها (ألف ليلة وليلة) قد تعرضت لعملية «تأسييم» أصبحت الحكايات بمقتضاها ملكاً مشاعاً للجمهور المستمع بخصائصه المشتركة في العراق وسوريا ومصر؛ وهو الجمهور الخاضع لعسف الحكام، واستغلالهم، وتقلب أهوائهم.

ويحيا هذا الجمهور في مجتمع حضري يظلب عليه الطابع التجاري، وربما يمكن أن نصفه «بالبورجوازية ولكن دون قيم البورجوازية» تلك التي مستود في فترة لاحقة في أوروبا؛ حيث يتفسخ النظام الإقطاعي القديم وتبرز قيمة الفرد بما تقتزن به من قيم

السلطة، ولكل فئة أوجماعة من فئات أو جماعات المنافسة على السلطان تسييرها الفلسفي - اللاهوتي لمطالبها المتعلقة بالسلطة، ولكن على نحو يتفاوت حظه من التصريح والإعلان.

والتفلسف مستويان، الأول شائع بين الناس يمارسونه طوال الوقت عندما يعلنون آراءهم أو تصوراتهم العامة في الحياة والعالم والإنسان، دون أن يكون مرجعهم في هذا علم معين أو تخصص عملي بعينه، إلا أن هذه الآراء سرعان ما تتقلب إلى نقيضها بحسب ما يمرض للناس من المواقف والأوضاع.

أما المستوى الثاني فهو المستوى الرفيع، ويتفق مع الأول في عمومية الأحكام، غير أنه متمثل لا يقبل التناقض، كما أنه نسقي systematic أى تتدرج أحكامه جميعاً في نسق واحد مؤلف هو الذي يطلق عليه المذهب أو النظرية.

وتوجه هذا المستوى الرفيع عادة إلى البحث في مجالات ثلاثة هي: مجال الوجود أو الأنطولوجيا، ويجب على السؤال: ماذا هناك؟ وتتفرع أسئلته إلى وحدة الكون أو تعدده، وطبيعة نسيجه، هل هو مادي أو روحي، وهل لمة آلهة أو إله واحد، إلى غير ذلك النوع من الأسئلة.

والمجال الثاني هو نظرية المعرفة أو الإبيستيمولوجيا، وتجيب على السؤال: كيف نمرف ما هناك؟ وتتقسم أسئلتها إلى إمكان المعرفة أو الشك فيها، وطبيعتها، أى العلاقة بين الذات العارفة والموضوع، وأدوات المعرفة أو مصادرها عقلاً كان أو حساً أو حدساً.

والمجال الثالث هو نظرية القيم أو الأكسيولوجيا، وتجيب على السؤال: ماذا ينبغي أن نفعل أو نسلك لزاء ما هو هناك؟ وتتفرع أسئلتها إلى وحدة القيم أو تعددها، ذاتيتها أو موضوعيتها، نسيبتها أو إطلاقها.

ومن أبرز الأمثلة على هذا أو ذاك ما جاء في «حكاية تودد الجارية» (جزء أول) . غير أننا نجد أن ما جاء على لسانها من من طبيعة ما تعرض له الحكايات بوجه عام من متخيلات ومقتطفات شعرية ونثرية من هنا وهناك، ولاتعبر عن وجهة نظر عامة متمسكة. كما نجد مثلاً آخر لذلك النوع المصريح به، وإن كان أكثر عمقا ومعرفه، وهو ما جاء في امتحان «وردخان بن الملك جليعماد» (جزء رابع) . فقد أمر الملك جهابذة العلماء وأذكى الفضلاء، ومهرة الحكام أن يقدموا إلى قصر الملك ليحضروا امتحان ولده. وتوعد الأسئلة التي سأقف عند بعضها مما يمرر عن رؤية فلسفية شاملة. وكان السؤال الأول: ما الدائم المطلق وما كونه، وما الدائم من كونه؟ وكانت إجابة الغلام: الله، لأنه أول بلا ابتداء وآخر بلا انتهاء، وأما كونه فالدنيا والآخرة، والدائم من كونه هو نعيم الآخرة.

وكان السؤال الثاني: من أين علمت أن أحد الكونين هو الدنيا والثاني هو الآخرة؟ قال الغلام: لأن الدنيا خلقت ولم يكن من شيء كائن قال أمرها إلى الكون الأول، غير أنها عرض سريع الزوال مستوجب الجزاء على الأعمال وذلك يستدعي إعادة الفاني فالآخرة هي الكون الثاني. وسأل الغلام: كيف يرضى الدنيا والآخرة معاً؟ فيجيب بعد استمعاله الأليجوريا بأن الإنسان يكون قد أرضى الدنيا بما ناله من غصب الأرض وأرضى الآخرة بما يصرف من حياته في طلبها. ويرد على السؤال الخاص بالجسد والروح بأليجوريا أخرى يكون فيها الأعمى مثلاً للجسد الذي لا يبصر إلا بالنفس، والمقعّد مثلاً للنفس التي لا حركة لها إلا بالجسد. ويطلب منه الإخبار عن الثلاثة المختلفة العلم والرأى والذهن، وعن الذي يجمع بينها. فيقول الغلام: العلم من التعلم والرأى من التجارب والذهن من التفكير، وثباتهم واجتماعهم في العقل. ويطلب منه أن يخبر الأرواق المقلدة للخلق من الخالق، وهل هي مقسومة بين

الحرية والمنافسة والمغامرة، وإعادة اكتشاف العالم، وإطلاق الطاقة الإنسانية في كل المجالات.

إلا أن جمهورنا كان تحت حكم يستمد مبرور وجوده من الله، فهو ظل الله في الأرض، وخطيئة رب العالمين. والإقرار به قدر لا منجاة منه، والخروج عليه كفر وعصيان لمشية الله. بل هو أداة القدر التي تغدق على امرئ قفره إلى أعلى منزلة أو تصادر أملاكه فتزل به إلى هاوية الهلاك. وتعرض الرعية كلها، على تفاوت مراتبها، لتطلبات أوساره ونواهيها؛ فهو يد القدر وجلاد القضاء، ويسرى سلطانه على عالم الإنس والجان، ويختم بملكاته جميعاً بميسمه حتى تكة سرورال جارته التي كُتب عليها «أنا لك بآين عم النبي» (حكاية الشاجر أيوب وابنه غام - جزء أول)، فتكسب الأشياء قداسه وحرمة.

٣ - الفلسفة المصريح بها في الحكايات

ولكن، أين نثر على الفلسفة في الحكايات؟

لغة مستويان، الأول هو المصريح به الحكايات من تصورات شاملة وردت على لسان أبطالها، والثاني هو ما يمكن استخلاصه من داخل الحكايات نفسها؛ حيث ينسب المؤلف أو المؤلفون من خلالها عن آرائهم العامة التي تحكم عمليات النسيج السردى، فتكشف عن رؤيتهم الأنطولوجية والإبستمولوجية والأكسيولوجية، كما سلف بيانه.

فأما المستوى الأول المصريح به؛ فهو ما نرى في أغلب الأحيان في مواقف الامتحان واختبار قوة الحافظة، وهو ما نجد في معرض ما يسمى بـ «تقليد» الجوازي أو امتحان الإنماء، أى اختبار مهارتهم لتحديد أسعارهم وفقاً لما أوتيت كل منهم من حسن الجواب أو أتيح لهم من حفظ الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، كما يصريح به أيضاً فيما ينصح به بعض الوزراء ملوكهم ويتسلون به إلى كسب رضائهم أو إغرائهم بعمل معين.

وبعبارة أخرى، يمكن القول إن الرؤية الفلسفية التي يمكن تبنيها هنا أو هناك في تضاعيف الحكايات نفسها هي الفلسفة الشائعة لدى جمهورها.

تقوم وجهة النظر الشاملة في الفلسفة الشعبية إلى الكون والواقع والإنسان عبر ثلاثة طوابق. يمكن تمييزها في ثقافة المجتمع.

في الطابق الأول أو المستوى الأول تقع ما يمكن تسميتها بـ «ثقافة الجلد»، وهي العناصر التي لا يختلف البشر في سائر المجتمعات والثقافات في اكتسابها، ولا يتفاضل فرد دون آخر فيما يمتلكه منها وهي العرق، والدين، واللغة، فهي خط مشترك بين البشر على السواء. وتكاد تورث بأقرب مما تورث به العناصر البيولوجية. وربما تماثلها في أنها تمارس نفوذها دون اختيار أو تمنحيص يجري على مستوى الوعي والانتباه. غير أنها تؤثر بوصفها نوعاً من التحيز الخفي الذي يكمن تحت السطح، وقد ينفجر كالبركان في مواقف معينة، لأنها تمبر عن الأغوار السحيقة في الفرد التي قد تثور عندما تخين لحظة ضعف في السطح الخارجي في مواجهة غزو أجنبي أو مشكلات حدود، أو حرب أهلية. فجلدة المرء في اللغة عشيرته، وأجلاده هنا هي أعضاؤه وجسمه.

وهذه العناصر أو الجوانب من الثقافة للصيقة بالجلد لا فضل لأحد على آخر في امتلاكها لأنها مشاع بين الجميع. ويبدأ الكسب والامتياز بين فرد وآخر بما يحققه فوق هذه العناصر أو ذلك الطابق من درجات أو طبقات في سلوكه وفكره، أي عندما يكسر الجلد لحما وشحماً لأنها وحدها لا تكفي بميزاً وفارقاً. وعلى هذا المستوى، تقدم الحكايات تصوراً للإنسان يقدم على تصنيف للبشر بحسب ألوانهم وعقائدهم، ويجري التعامل معهم وفقاً لهذا التصنيف الذي يجعلهم مجرد حاملين للصفة ويستوعبهم تماماً، ولا يلقى لشخصياتهم شيئاً آخر يميزهم به.

الناس والحيوان لكل أحد رزقه إلى تمام أجله، وإذا كان الأمر كذلك ما الذي يحمل طالب المعيشة على ارتكاب المعصية في طلب ما عرف أنه إن كان مقدوراً له فلا بد من حصوله وإن لم يرتكب مشقة السعي، وإن كان مقدوراً فلا يتحصل له ولو سعى إلى غاية السعي، فهل يترك السعي ويكون على ربه متوكلاً ولجسده ولنفسه مريحاً؟ وأجاب الغلام بأن لكل أحد رزقاً مقسوماً وأجلاً محتوماً ولكن لكل رزق طريقاً وأسباباً، فصاحب الطلب يصيب في طلبه الراحة يترك الطلب ومع ذلك فلا بد من طلب الرزق. غير أن الطالب على ضربة إما أن يصيب وإما أن يهرم. فراحة المصيب في الحالتين إصابة رزق وتكون عاقبة طلبه حميدة. وراحة المحروم في ثلاث خصال، الاستعداد لطلب رزقه، والتتره عن أن يكون كلا على الناس، والخروج عن عهده بالملاسة. وتتواصل الأسئلة والإجابات على النحو الذي نجد مثيلاً له في أقوال المتكلمة وأصحاب أصول الدين في الحديث عن كلمة الله وصفاته والقدرة والاستطاعة، وكيف عرض الباطل للحق، وم هو مخلوق، واختلاف الناس في المعصية برغم مرجعهم كلهم إلى آدم، وأصل الشر، إلى آخر تلك المسائل. وهي أسئلة وإجابات متتقة من هنا وهناك في كتب علماء الكلام.

وتكرر مثل تلك الاستحاثات في كثير من الحكايات على أنحاء شتى لكي تظهر روائها بمظهر العالم الحكيم، وبهر مستمعها.

٣ - الفلسفة المستخلصة من الحكايات

وهو ما نستنبطه من الحكايات وليس مما يدور على ألسنة بعض أبطالها وشخصياتها. وذلك الذي نلتقطه من حكمة أحداثها ومواقفها هو في نهاية الأمر رؤية المؤلف أو المؤلفين الفلسفية. وقد رأينا من قبل أن ما يسبق وحدة التأليف على الحكايات، برغم تعدد مصادرها وكثرة مؤلفيها، هو وحدة الجمهور المستمع.

ظهر في عصر الرشيد. ولن نقف طويلاً عند هذا المستوى الثقافي لتحديد الفلسفة الشعبية السائدة في الحكايات، بل سنحاول كثيراً على المستويين السابقين.

غير أننا نجد عند هذا المستوى ثلاثة أمور ترسم في مجملها حدود الفضاء الروائي في الحكايات.

أولها الإحساس بالوجود الراسخ للحاكم. وفي كل الحكايات تجده عنصراً أساسياً في نسج السرد، فشمعة علاقة لا تتخلف قط بالحكم أو الملك، تتخذ صورا متعددة ومتباعدة، فالحاكم يحكمه الله ولكنه يفرض الخليفة أو الملك أو الحاكم في تسيير الحياة «فالدن والملك توأم» (حكاية الملك عمر النعمان ولولده - جزء أول). والمواطن العادي عبد بالنسبة إلى السيد الحاكم، وهو بمثابة «الكلب لزام السبع» (التاجر أيوب وابنه غلام - جزء أول). وهو ليس مجرد بشر يحمل سلطة أو يملكها، بل هو جزء من قوى العالم الكونية بمقتضى تمثيله لله.

وثانيها هو غلبة الطابع التجارى على المجتمع الذى يتمثل فى نوع من الحراك الاجتماعى السريع المتقلب وفقاً للحصول على الثروة أو ضياعها. ولكن، فى ظل تدرج اجتماعى صارم يقدر بدرجة القرب من الحاكم أو البعد عنه، بحسب هبوط الثروة وفقدانها للمباغتين. وبذلك يتمدد التسلسل فى مراتب البشر الذى ينسحق فيه الفرد ويخضع لقوى غيبية أو غريبة عنه. ومن لم، يضع البشر ثقته فى عون خارق، ويتنفسون جوا تهدهد الكارثة كل لحظة.

وفى الغرض العاملان السابقان ثالث الجوانب، وهو الأهمية الممتازة للجسد البشرى الذى يغدو بطلا من نوع خاص فى معظم الحكايات إن لم يكن فيها جميعاً. فالخضوع الكامل لأهواء الحكام ونزوات الثروة المراوغة

ويؤسس هذا الطابق الأرضى من الثقافة مهاداً رئيساً لثقافة الجماهير البسطاء يحمل فوقه طابقاً آخر هو المتصل أو المستمر الثقافى. فليس للمجتمع أو الأمة ثقافة واحدة دائمة طوال العصور. ولكن الذى يستمر ويواصل نفوذه، هو تلك الجوانب التى تتجمع وتترسب عن الثقافات المتعاقبة وتتشابك معاً لتبقى حية مؤثرة، وتؤلف ما يمكن تسميته بـ «المختلص القومى» أو المشترك القومى. ونقصد به مجموع الجوانب للشاع لدى أعضاء الأمة برغم اختلافهم فى النوع أو الجيل أو المهنة أو التعليم. وتتفاوت مواقع الأفراد على نقاط ذلك «المختلص القومى» من حيث عناصر الموروث المستمر. وهى ليست مجرد رفق متراسة مقبضة من هنا وهناك، بل هى بمثابة مجرى جوفى أو تيار تحتى متدفق دون وعى أو تدبر فى أغلب الأحيان. ويتشكل من سروروات مستعارة من ثقافات أقدم، ومن ثم تتسرب معتقدات وممارسات كثيرة تنتمى إلى تقاليد قديمة تراكت من رواسب ثقافية ذات روافد متعددة. فالعقائد القديمة قد تختفى ولكنها تزاول تأثيرها.

ويمثل المختلص القومى، على هذا الوجه، الجوانب المعيشة من كل ألوان التراث الذى صنته أجيال الماضى السحيق.

يبقى الطابق الثالث أو المستوى الأخير، وهو الثقافة الرسمية القائمة المعترف بها على مستوى الوعى والتصريح، وهى التى تتزامن مع رواية الحكايات، وتمثل آخر مرحلة لحركة الثقافة، قدماً كانت أو انتهاكاً أو ركوداً.

وهى ما تتمثل فى (ألف ليلة وليلة) فى الأشعار والأقوال الحكيمه والردود التى تستعان من مذهب سائد مثل الشافعية أو الأشعرية أو غيرهما. فحين واجدون فى «حكاية تودد الجارية»، مثلاً، أنها تستمد إجاباتها فى مجلس هارون الرشيد من فقه الشافعى الذى لم يكن قد

وعالم الغضا زاهر بالجان، كما أن البحار لها عالمها الشبيه بعالم الإنسان، وتحمل القماقم التي تسجن العفريت. بل ما يحسبه الإنسان من خلاء يتصرف فيه كيف شاء مسكون بعناصر أخرى، مثل ابن العفريت الذي أصابت صدره نواة ثمرة ألقاها التاجر سهوا فقضت عليه في الحال (وحكاية التاجر والعفريت) وهي أول ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة).

وتتشابه تلك العوالم جميعا في تقرير مصير الإنسان كما تؤلف حبكة السرد. وهذا التصور لوحدة الكون، على هذا النحو، هو بنفسه عماد الفكر الأسطوري على تنوعه وتعدد.

فالأسطورة هي أول محاولة للإنسان لتسجيل الوجود الإنساني داخل الكون متحددا الفناء، والاضطراب، وسطرة الطبيعة. فأهداف الإنسان التي صاغها أسلوباً لتحقيقها هي قهر الفناء بالخلود، ومحو الاضطراب والعماء بفرض النظام على الأشياء جميعا، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها، والقضاء على العزلة بالتضامن والاندماج في الكل الواحد. وهي تتفق مع الفن في تسجيله، وكانت دليلاً عن المعرفة العلمية. ولذلك، نجد أنها غير عقلانية لا تعتمد العلية أو العمومية، وتقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والقوى الإلهية أو الغيبية وكائنات الطبيعة، أو بين الأشياء والأموال.

وتضفي الحياة وتنفخ الروح في كل الكائنات على النحو الذي نعرفه من النزعة الإحيائية animism، فكل شيء حي ويحمل بين جوانبه نفسا.

وأما الزمان في الأسطورة، فإنه يقف عند لحظات معينة، ولا يواصل تدفقه المعتاد، ويعامل بمفهومه اللاهوتي الذي لا تمايز فيه الأبعاد الزمانية من ماض وحاضر ومستقبل، بل تتجاسر جميعا في تسجي واحد هو الغيب الذي يمد الشاهد بالنسبة إليه مثالا كاشفا أو

لا يبقى للجماهير من البسطاء، التي نحتت عن المشاركة في حكم نفسها، سوى الجسد لتباشر عليه طموحاتها وآمالها وأساليبها ومهاراتها.

والجسد يحيل إلى المرأة التي تصبح موضوعاً للتملك وتحقيق الرغبة. ومن اللافت للنظر أن كل صور الإسهاب والتفصيل في عرض أشكال المتعة الحسية التي قد تبلغ أحيانا كثيرة حد الفحش، كلها دون استثناء تحدث في إطار ماهو حلال من الوجهة الشرعية. فالجسد هو الهدف، وهو المكافأة، وهو أيضا طريق الآلام.

وبعبارة موجزة، فإن الفلسفة التي تقدمها الحكايات على سبيل التصريح والتي أسلفنا بيان أبرزها، إنما تنسب إلى الطابق أو المستوى الثالث الذي يتفق مع الأفكار المعلنه التي تتبناها السلطة في أغلب الأحيان أو التي، على الأقل، لاثير سخطها واستياءها، أو تبحث على نقمة أو استعذاء علماء الدين من ذوى الحظوة الأميرية.

أما الفلسفة التي تستقر أصولها في مكانين اللاوعي، وتشكل الفلسفة الشعبية التي تجري الحوادث وفقا لها، فإنها ترتد جميعا إلى المستويين الآخرين من ثقافة الجلد، والمتصل القومي.

فإذا ما توجهنا إلى نظرية الوجود أو الأنطولوجيا في نطاق الفلسفة المستخلصة من الحكايات، فإننا وجدون نظرة سائدة تجعل من الكون، على تنوع كائناته وعناصره وعوالم من جماد وحيوان وإنسان وجان، وحدة بينها تواصل وخطاب مشترك، وتفاعل على مستوى الانتماء إلى عالم واحد. فعالم الحيوان وكذلك عالم الجان منه المؤمن ومنه الكافر، ويحدث الإنسان ومعاونه أو يوقعه عن تحقيق أهدافه. والجمادات لها كلمات تفتح أبوابها لمن ينطقها وتوصد دون من لم يعرف الحديث باللغة المشتركة، مثل باب مغارة على بابا والكثير من الكنوز المرصودة.

الأسطورة بالسحر، ولكن كانت الأسطورة بديلاً عن العلم أو جنيته الأول، فإن السحر هو تكنولوجيا جنيته. فالسحر، من حيث هو محاولة عملية للتحكم فى الطبيعة وتغيير مسار حوادثها، يفترض وجود نظام واحد معين تخضع له الحوادث الطبيعية والإنسانية على السواء، وأن هذا النظام يمكن أن يذعن للمعرفة والتعلم على يد الساحر وحده بمواهبه الخاصة وأدواته التى لا يقدر على اصطناعها سواه. فنحن فى الحكايات نصادف سحرة كما نصادف نساء قد تعلمن السحر أو أتقن صنعهن.

وسواء رددنا مسار الحوادث إلى التصور الأسطورى أو إلى التقية السحرية، فإننا نواجه دوماً «مخومية» سائفة لا تترك نصيباً لأبطال الحكايات كى يمارسوا أفعالهم الحرة، أو أن تصاغ مسارات الحكاية بحسب نواياهم ومقاصدهم. فالحكايات لا تدور بين شخصيات يمكن تحديد معالمها، بل بين شخص لا لون لها ولا ملق، وأحياناً بلا أسماء وحسبها تعيين عمرها أو تحديد مهنتها أو عملها.

فكان لابد من تسطيح الشخص ليجل مكانها المسار الصارم للحوادث، فليس المهم هو ما يحدث للشخص، بل ما يحدث للشخص، والقدر هو الفاعل ونوابه من الملوك وأصحاب القوى الخارقة ومهرة السحرة، فهو ومعه هؤلاء هم أصحاب القرار والإرادة الكونية.

فالسعادة لا يلبثها المرء بنفسه، بل هى التى تدركه، فكثيراً ما ترد عبارة «وأمركة السعادة» (حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس - جزء أول). وعندما يشكو السندباد البرى أى الحمال سوء حاله الذى يقارنه بحال السندباد البحرى قائلاً: «هذا المكان صاحبه فى غاية النعمة... وقد حكمت فى خلقك بما تريد وما قدره عليهم فمنهم تيمان ومنهم يستريح ومنهم سعيد ومنهم من هو مثلى فى غاية التعب والذل»، ويسمعه السندباد البحرى، فيحكى له ما حدث له، ثم يختم قائلاً:

موضعا قد انحسر عنه رداء الغيب السميك. والمستقبل، بدلالة الإنسانية، قار حاضراً على امتداد لحظات الزمان كما تعرض للإنسان.

ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها، بحيث لا يكون إطاراً حارياً عاماً. وتنتقل بعض الكائنات فى الزمان كما تنتقل غيرها فى المكان مثل سيدنا الخضر.

ويختفى فى الأسطورة الفارق بين ما يشير إلى الواقعى الفعلى وما ينسجه الخيال، وتسرى فيها الانفعالات الحادة والمشاعر العنيفة بين أصحاب الأدوار المرسومة الذين يوق بينهم لون من صلات القرى التى نخل فيها بعض العناصر الطبيعية والكائنات بديلاً عن صلات الرحم والدم.

وما يركى استعمالها بكثرة فى الحكايات أنها تقترب فى طابعها من القص والرواية من حيث السرد والدرامية. وهو ما يتجلى فى التكوين المؤلف لها، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع، وبرز وحدات الإيقاع، فضلاً عن غلبة «ثيمة» أو موضوع رئيسى يسرى فى أوصالها جميعاً.

وتلتصق تلك الجوانب بأسرها فى نسج موحد يجعل من الأسطورة كتاباً يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة أو العالم، وقد فقد استقلاله وانفصاله عنه، ليصبح وجوداً إنسانياً حميماً.

وعلى هذا الوجه يمكن الإنسان، على الصعيد الخيالى، من قهر الغربة أو العزلة عن العالم عندما يحوله فى الأسطورة إلى مستوى الوجود الإنسانى. فيستبدل الأسطورة بالعالم الغريب المنزى بالخطر، عالماً أو وجوداً إنسانياً مغايراً، ولكنه وجود إنسانى أليف.

فهو عالم مسكون بقوى شبيهة بالإنسان تستطيل فيها الإمكانيات المحدودة للإنسان وتمتد لقهر خوفه وغرته وعزلته بما تتيح له من إمكانيات خارقة. وتقترب

خوارقها. فنجد في «حكاية الحمال مع البنات» من يطلب عدم تسمية الله حتى ينجي البطل من الغرق، أو تكرر الحكايات التي تتحدث عن المغامرات التي تشتت عن التقرب إلى الله، بما ينبغي له من ذكر أو صلاة، حتى تؤدي مهمتها على الوجه الأكمل وإلا أخفق البطل في الحصول على رضاها وأرقته في المخاض التي يخرج منها، فيما بعد، بقدرة الله.

بل إن هذا الإنسان مقسم على قوتين؛ فيده اليمنى أوجهه تتبع الرحمن، على حين إن يده اليسرى أو رجله تحت إمرة الشيطان.

أما نظرية المعرفة أو الإيستمولوجيا في الحكايات، فهي أقرب إلى المعرفة الحسية التي يتلقاها المرء دون وساطة من إدراك حسي، أو استدلال عقلي. وأكثرها يعتمد على الرؤيا، وهي الأحلام الكاشفة عن الحوادث سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

وتستمد نظرية القسيم دعائمها من الشبهة الأنطولوجية، فالأخلاق ليست ممارسة واختياراً، بل هي أقرب إلى الجبلة والتكوين المتشعشع. ولذلك، توزع على الكائنات والبشر تلك الخصال الأخلاقية، ففقدوا حاملات أو مجسّدات لها، ولا يسمح بأي تطوير لها ينقلها من صفة إلى أخرى، بل تظل تقوم بدورها باعتبارها كيانات يمثل الخير أو الشر على نحو مطلق لا يسمح باستثناء.

وأخيراً، فلعلّي أسرفت في المقدمات النظرية، غير أنني أأمل أن تغري البعض بتطبيقها بأفضل مني، وتعبق تفاصيلها على الوجه الذي يجلو خصوبة الحكايات وثرأها.

فانظر يا سنباد يابري ما حدث لي، وما جرى لي، وما وقع لي (حكايات السنباد - جزء ثالث). فهو لا يقول: فانظر ما صنعت وسعيت وغامرت، بل يصور نفسه مفعولاً به تجري له الأحداث ولا يشارك في صنعها.

ولذلك، كان الفعل الفردي غالباً أو باعثاً، بينما الحدث هو الناصب الخارق، وهو الأهم في معظم الحكايات. فشمسة لزادة عليها هي التي تحرك الشخص كالدمي وترسم لها الحوادث. ولا يصنع البطل الحادث الخارق بنفسه ولكنه يصبح أداة في يد قوة خارقة عليه أن يكسبها إلى صفه كي تقوم هي بأداء الفعل الخارق الذي يحدد مسار الحوادث، والمطلوب فقط من الشخص التسليم الكامل لهذه «المحتومة».

غير أن هذا التصور الأسطوري لـ «المحتومة» يحمل في طياته اعتقاداً موروثاً قديماً بـ «التوبة» التي تؤمن بالهين؛ واحد للخير أو النور وآخر للشر أو الظلام. والفلسفة الشعبية تضمّن ذلك الاعتقاد، ولكن بعد توزيع الأدوار بين الرحمن والشيطان. فلكل منهما مملكة، وثمة حرب قائمة بينهما ينتصر في نهايتها الرحمن. وجنود الفريقين تتوزع بين السحرة والجان، والبشر أيضاً في كثير من الأحيان.

فالسحر إما ينزع إلى وجهة غير وجهة الله؛ حيث يؤدي إلى إفساد الكون، أو يتجه إلى نصرة الخير. ومن ثم، فلا بد للصنف الأول من التقرب إلى الشياطين بما يرضيها وهو الخروج عما يرضاه الله كي تصنع



الشعر فى ألف ليلة وليلة

تمثل الواقع، واستقطاب الذاكرة

وليد منير*

التجسد الإيقاعى للأفكار والأحداث، ومن تضمينها كشيء من المعانى والجمال التى يحفل بها التراث الشعرى، ومن كسر سباق السرد الترى، ومن تنوعاتها على لحن التبليغ الأثنوى الذى يصل فتنة الغرابة باستجابة الملك السعيد.

يبد أن أشعار (الليالى) تؤكد - فى الأساس - مفارقة لازمة هى استدعاء عالم العجب لما هو خارجة وانطلاقه على نفسه فى آن. وإذا كانت «شهرزادة» بوصفها رابياً هى الوسيط بين العالمين، فإن الشعر هنا يمثل عنصر المعرفة الواقعية المسترفة إلى دائرة العجب والسحرى بواسطة الأنوثة. بهذا المعنى قد يعد الشعر كشفاً عن وعى الحياة الذى ينبثق فى فضاء الحركة السحرية - تلك الحركة التى يرسمها كلام المرأة فى عقل الرجل المستبد الذى يتهدها بالموت إن توقفت عن انتشاله المستمر من حماة وسواسه.

وعى الحياة هنا لا يتفصل بحال عن إحساسين متقابلين يمان فى تقابلهما عن جوهر الصراع الخفى:

١- مدخل:

إن أول ما يشير انتباهنا فى أشعار (الليالى) هو الاجترار على مواضع التعبير الشعرى بمعناها الدقيق. لا مكان للجزالة أو جودة السبك أو التحكيك أو الترتيب أو حسن التخلص أو غيرها من الصفات التى كانت تميز الشعر العظيم فى عرف القدماء.

ولا يكاد يفصل هذا الاجترار على تقاليد الشعرية، بما ينطوى عليه من تساهل وتجاوز، عن اجترار الحكى على قيود المجتمع ومحدودية الواقع ورتوب الحياة، فالإثارة والمتعة وخرق المألوف هى الغايات التى يسعى إليها الخيال الشعرى، ويعبر عنها دون انشغال كبير بتثقيف العبارة أو إحكام التركيب أو تنقيح الصورة. كأن سحر التجربة يموض سذاجة الحضور، وكأن شعرة العجب تعرض شعرة القول المفقودة.

تكتسب أشعار (الليالى)، إذن، قيمتها الشعرية من

* شاعر ونقاد مصرى.

السياق الغوى يولد انعطافاً مبالغاً نحو يقظة مختلطة هي أشبه ما تكون بثوبة قصيرة من الأرق الذي يتخلل النعاس أحياناً. اللغة الشعرية نفسها مؤرقة. وهي تمكس في ركاكتها هشاشة الحد الفاصل بين الرجل والطفل. ولكنها، أيضاً، تلكر الطفل لينتبه قليلاً ليكتشف فيه رجلاً غير الملك السعيد ويجاوز ذكوره المذلة إلى معرفة حقيقية بإيقاع الفكر والشعور الذي يصنعه وجود الذات مع الآخرين والأشياء.

هل كان مصادفةً أن تبدأ أولى أشعار الليالي بذكر المرأة الصغيرة التي تشبه، في جوف الليل، شمس النهار،

أشرقت في الدجى فلاح النهار

واستنارت بنورها الأسحار

من سناها الشموس تشرق لما

تسبى وتجلج الأكمار

تسجد الكائنات بين يديها

حين تبلو وتهتك الأستار

وإذا أومضت بروق حمامها

هطلت بالمنامع الأمطار

وهل كان مصادفةً أن توصف المرأة بهذه الصفة المقدمة «تسجد الكائنات بين يديها» بينما تدعو الآخرين فوق الشجرة إلى مضاجعتها. ألم يكن من قبيل المفارقة أن تسوق هذه المرأة إلى ضجيجها الأبيات التالية:

لا تأمنن إلى النساء

ولا تشق بهن هودهن

فرضاً هن وسخطهن

مملق بفسررجهن

إحساس شهريار بنصّة المهانة التي ولّدتها خيانة الزوج المحبوبة مما يدفعه إلى الثأر من كل النساء، وإحساس شهزاد بضرورة مقاومة الموت المتريص، وبمسؤوليتها عن ترويم شهرة الثأر من خلال الكلام الخلاب. وعلى الحياة انتظام إيقاعي للجدل القائم بين ضغينة الرجل المخدوع وهدنة الطفل في ذلك الرجل.

إن الشعر الذي يكشف - بتوّه المتكرر في سياق الحكى - تصوراً ما عن العالم يشير إلى ذاكرة ثقافية تلعب - برغم بساطتها - دوراً مهماً في فهم معاني الجمال والرغبة والغواية والحكمة والبطولة والقدر، بل في تفسير تلك المعاني وتأويلها أحياناً.

إن النثر يسرد الحوادث العجيبة، ويفصلها، ويتسع في رصد شخصياتها، ولكن الشعر يقفز إلى تلخيص أبرز المواقف، ويفصح مباشرة عن مدلولها. إنه يصوغ لقطة كلية يعادل مضمونها الواقعي مهادها السحري.

ويحرص الراوي - في أغلب الأحيان - على الإشارة إلى ذلك الاجتلاب بمقدمات مختلفة، منها: «كما قال بعضهم»، و«قد قال بعضهم في المعنى شرأه»، و«كما قال الشاعر»، و«لقد أحسن من قال هذه الأبيات»، و«تمثل بهذه الأبيات»، و«وأشدت هذين البيتين» ... إلخ. والمدهش أن الراوي الذي يؤسس سحرية الرؤيا هو نفسه الذي يكشف عن فهم الواقع؛ أي أن المرأة تلعب دور ساحر الخيال ودور المعلم كما لعبت من قبل دور المحبوب الخائن ودور الضحية البريئة التي تؤخذ بذنب لم تقترفه. لم نمتد أن يعكس النثر عالم السحر فيما يمكن الشعر عالم الحقيقة، ولكن شهزاد التي تسخر - بحكيها - من الموت وترويضه تعودنا ذلك دون أن نشعر. إنها تتسلل إلينا عبر المفارقة.

إذا كان الليل هو زمن الحكى الخرافي، والحكى الخرافي محاكاةً لوظيفة الأم التي تقص على طفلها ما يجلب إليه لذة المنام وسكنته، فإن الشعر داخل هذا

يحول وقائع السرد إلى طريقة وهي بهذه الوقائع. الشعر وسيلة للتمثل والاستيعاب والربط. إنه يثبت لحظة من الزمن ليقول، من خلالها، حقيقة ما.

في «حكاية الصياد مع العفريت» يطرح الصياد شبكته ويصبر إلى أن تستقر في الماء ثم يجمع خيوطها ويجذبها فلا يقدر، فيذهب بالطرف إلى البر ويدق وتدأ ويربطها فيه ثم يتحرى ويغسل في الماء ومعالج الشبكة حتى يظلمها فيجد فيها حماراً ميتاً. ينتابه الحزن والغم وينشد قائلاً:

يا غائباً في ظلام الليل والهلكة
أقصر عنك فليس الرزق بالحركة

ويكرر الصياد المحاولة للمرة الثانية فحمل إليه الشبكة زيراً كبيراً ملأنا برمل وطين فيتأسف وينشد قول الشاعر:

يا حرقرة الدهر كفى

إن لم تكفى فمفى

خرجت أطلب رزقى

وجئت رزقى توفى

كم جاهل في ظهـور

وعالم متغـفى

وفي المرة الثالثة تحمل الشبكة إليه شقافة وقوارير فينشد قول الشاعر:

هو الرزق لاحل لديك ولا ربط

ولا قلم يجدى عليك ولا خط

وفي المرة الرابعة يجد الصياد شبكته قمقماً من نحاس أصفر، فمه مخوم برصاص عليه طبع خاتم النبي سليمان فيفتحه، فيخرج منه عفريت رأسه في السحاب ورجلاه في التراب فيغنى قتله ويمنيه كيف يموت. وعبثاً

يبسدين ودا كـااذبا

والغدر حشو ثيابهن

بحديث يوسف فاعتبر

متحلاً من كيدهن

أو مـاـبرى لـاـنـيس

أخرج آدمأ من أجلهن

ربما كان وهي الحياة الذي تكشف عنه أشعار (الليالي) وعياً موضوعياً، ولكن موضوعيته لا تعنى حياده، فهو وعي ذكوري في الأساس. وهذا الوعي الذكوري يشكل طبيعة المرأة نفسها؛ المرأة الخائفة التي تضاعف العبد الأسود، والمرأة الضحية التي يجزّ عتقها السيف، والمرأة الذكوية التي تسلب الملك بطشه يسحر حديثها، وتعلم الجلال الأعنى كيف يحب وكيف يرى.

إن الوطنية الكامنة التي تؤدبها أشعار (الليالي) تكاد تتشكل في سياق ملتصق، ولكنها سرعان ما تفصح عن نفسها عند التأمل والمقارنة. ولا يجد من يعول على مفهوم الشعرية في هذه الأشعار غير ما يجد الظمآن في السراب، ولكن استكناه موقعها من السرد، وتحديد مظاهر الاختلاف بينها وبين التعبير الثري، وتصنيف حقول موضوعاتها واستشراف ما تؤدي إليه من دلالات، كلها خطوات كفيّة بالكشف عن دورها الفعّال، وفهمه، وتفسيره.

٢ - الموقع من السرد:

يحتل الشعر موقعاً مفصلياً يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى آخر، فهو يفصل بين مفاجأة الحدث ورد فعل الشخصية نحوه.

يربط الشعر بين انبثاق فعل جزئي والأثر الذي يتركه ذلك الفعل في تيار الفكر أو الشعور. كأن الشعر

والكرم، والحارب قد يكون موضوعاً للقوة أو الإرادة فيتناول الشعر قيمتي القوة والإرادة. وبالقدر نفسه، يتناول الشعر في المرأة صفة الغدر أو الثقلب، ويتناول في الحاكم صفة الظلم أو الطغيان، ويتناول في الحارب صفة الضرر أو البطش الأعمى. وهو بذلك يحاول أن يرصد تعارضات القيم والواقع بمثل ما يرصد توافقاتهما. وهنا يكون موقعه الدلالي من السرد موقعاً تبادلياً، بمعنى أنه يحتل ذلك الموقع الذي يكشف فيه عن التداخل والتخارج المستمرين بين الواقع والقيمة في موضوع واحد.

في «حكاية العاشق والمعشوق» يصف لنا الشعر تعارض الجمال والفن والقصة في محبوبة الفتى على هذا النحو:

تسبه على العشاق في حلل يحضر
مفككة الأزرار محلولة الشعر
فقلت لها ما الاسم قالت أنا التي
كسبت قلوب المعاشقين على الجبر
شكوت لها ما أقسى من الهوى
فقلت إلى صخر شكوت وما تدرى

فقلت لها إن كان قلبك صخرة
فقد أتبع الله الزلال من الصخر
وهذه المرأة التي شئت وجد الفتى بزلال الحب، وأذاقته من حنانها ووصلها فنواً، هي نفسها التي ولجت به فجأة من نعيم الجسد إلى جحيمه، إذ قطعت ذكره غيرَةً وانتقاماً وأعادته إلى زوجته محصور الرجولة. وهي النموذج النقيض لابتنة عمه الفتى التي أحبت، وحلته، وأعطت له حتى المحام.

والغريب أن المحبوبة الغاوية تبكي أمام قبر العاشقة الشهيدة ثم تخرج بيكاراً من الفولاذ ومطرقة لطيفة

يتضرع الصياد إلى المعفريت كي ينجو من الموت. وأمام إصرار المعفريت على قتل الصياد يمثل الصياد بأحد الأمثال شعراً فيقول:

فعلنا جميلاً فسايلونا بضده
وهذا لعمري من فعال الفواجر
ومن يفعل المعروف مع غير أهله
يجازي كما جوزى مجير أم عامر

بما لاشك فيه أن استخلاص العبرة من الواقعة هو هدف الشعر هنا. كما أن الشعر يعدد الحقائق المستتعة من الواقعة الواحدة ذات التلوينات المتعددة:

- ليس الرزق بالحركة.
- الجهل ظاهر، والعلم خفي.
- من يحسن إلى الفاسحجر يجازى بالسوء.
الحقيقة خبرة واقع، ووعي حياة، وحساسية رؤية. وهي محمول الشعر الذي يحاول - غالباً - تقديم بعض الإجابات عن بعض الأسئلة. وفي معنا أن نقول إن سرد المعجب يفتقر السؤال الذي يسمى المعنى الشعري إلى الإجابة عنه.

كأن السرد والشعر يقيمان حواراً من نوع خاص، يكون فيه السرد سائلاً والشعر مجيباً. الدهشة تدفعنا إلى السؤال، والرغبة في المعرفة تدفعنا إلى التأمل الذي يدفعنا بدوره إلى الإجابة. لعل سرد المعجب معراج أو حلم والشعر دليل هذا المعراج أو الحلم. موقع الشعر من السرد، إذن، هو موقع مفتاح الشفرة من الشفرة.

يقع الشعر أيضاً من السرد موقع القيمة من موضوعها، فالمرأة قد تكون موضوعاً للحب أو الجمال فيتناول الشعر قيمتي الحب والجمال، والحاكم قد يكون موضوعاً للعنل أو الجود؛ فيتناول الشعر قيمتي العنل

ويرسم على الحجر هذه الأبيات،

مسررت بقبر دارس وسط روضة

عليه من النمل سبع شقائق

فقلت لمن ذا القبر جاونى الثرى

تأدب فهذا القبر برزخ عاشق

فقلت رعاك الله ياميت الهوى

وأسكنك الفردوس أعلى الشواقي

ساكن أهل المشق حتى قبورهم

عليها تراب الذل بين الخلاقي

فإن استطع زرعاً زرعتك روضة

وأسقيتها من دمعي المتدفق

إن صخر المشاعر يتفجر زلالاً ثم يعود صخراً ثم يتفجر
زلالاً.. وهكذا. ومن الغريب أن تنصبر أن قائل هذه
المبارة:

«أنا التي كوت قلوب العاشقين على الجمر»

هو نفسه قائل تلك المبار:

«رعاك الله ياميت الهوى».

ولكن الشعر الذى يختار مكانه - دوماً - فى
مفصلية السرد؛ بحيث يسمح بانتقال الحركة من موقف
إلى سواه يؤكد وعى الحياة بوصفه نسيجاً من التقابلات.
وربما فضح - أحياناً - نوعاً من الفصام فى سلوك
الشخصية ليقول لنا إن الأنا كثيراً ما تنفصل عن نفسها
لتتحو نحواً آخر. الشعر هنا يقيم جدلاً بين الذات
ومظهرها. والسرد هو السياق الذى يجعل من فزوة هذا
الجدل انتفاحاً على إيقاع الحقيقة. السرد هو المعجب
الذى يولد الحوار مع النظر (القنى العاشق) والحوار مع

المختلف (الثرى الذى يجيب) فى آن. لعل المعجب هو
الأسطورة التى يصنعها خيال الإنسان لتفتح على واقع
أشدّ عجباً، وحقيقة أكثر إثارة للدهشة.

السرد امتداد أفقى لفعل الخيال، والشعر تقاطع
رأسى تخطه خبرة الشعور أو ذاكرة التجارب. والتوتر بين
السرد والشعر فى (الليالى) هو التوتر بين فعل الخيال
وبخبرة الشعور من جهة، وفعل الخيال وذاكرة التجربة من
جهة ثانية. ولكن هذا التوتر توتر حركة يعقبها استرخاء
مؤقت يفضى إلى توتر آخر.. وهكذا. ويعبر الاسترخاء
المؤقت عن إشباع لحظى للفكر الذى يكند بصورة
دائبة إلى تحقيق التعادل والتوازن بين النزوع
والإمكان.

فى «حكاية تتعلق بالطيور» يقول طير الماء
للسلحف: «أنا لم أزل لم أخشى نواب الزمان وطوارق
الحدائن» فيقبل عليه السلحف ويقبله بين عينيه ويقول
له: «لم تزل جماعاة الطير تعرف فى مشورتك الخير
فكيف تحمل الهم والضيرة، ولم يزل يسكن روع طير
الماء حتى اطمأن ثم أن طير الماء يطير إلى مكان الجيفة
فلا يرى من سباع الطير شيئاً ولا من تلك الجيفة إلا
عظاماً فيرجع يخبر السلحف بزوال العدو، ويقول له:
«إنى أحب الرجوع إلى مكاني وأتملى بخلائي لأنه
لا صبر للعاقل عن وطنه»، ويذهبان معاً إلى ذلك المكان
فلا يجدان شيئاً مما يخافان، وينشد طير الماء قرير العين:

ولرب نازلة يضيق لها الفسي

زرعاً وعند الله منها المخرج

ضائق فلما استحكمت حلقاتها

فخرجت وكنت أظنها لا تخرج

ويسكن طير الماء والسلحف الجزيرة، ولكن القضاء يسوق
يوماً - إلى طير الماء بازاً جائعاً فيضربه بمخلبه ضربة
فيقتله، فلا يقنى عنه الحذر عند فراغ الأجل.

الشعر استفاد لأبعاد الرؤية المتحققة في بناء الرؤيا الذي يمثل السرد. هل نستطيع أن نقول، كذلك، إن الشعر يصور انبثاقاً متدرجاً لمقولات الوعي داخل الفضاء السردى الذي تجد فيه مراحها إشارات اللاوعي، وإنه - أى الشعر - يمثل في هذا الفضاء تكالفاً متكرراً لجزئيات العناصر المتنوعة التي تكون متتوَج إدراكنا للوجود الحى، ولكنها تتبخر وتنتشر أثناء انبثاقها في صخب للنهار وشتات التجارب اليومية، ثم تعود فتجتمع في أحلام الحكى الليلي، وسحر العزلة التي تسترجع تماسك الذات وتجمع بين المرأة الأم «شهرزاد» والرجل الطفل «شهریار» وحدهما في غرفة الكلمات حيث تلد الرغبة الأرق، وهلد الأرق الانتباه، ويلد الانتباه المعرفة؟!

٣- مظاهر الاختلاف بين انخياال السردى والحقيقة الشعرية فى البالى:

يبدأ السرد دائماً بتأكيد فعل «الإبلاغ» فنقول شهرزاد: «بلغنى أبها الملك السعيد»، ويتوقف به «السكوت عن الكلام المباح» إذا تنفس الصبح. توحى هذه التقنية المتكررة بأن شهرزاد لا تبدع ما تخكى ولكنها تنقله، كما توحى بأن ما تنقله يظل كلاماً مباحاً فى الليل فقط، فإذا أدركها الصباح لم يعد هذا الكلام مباحاً.

سحر الحكاية ليس ملكاً لشهرزاد ولكنها مستخلقة فيه لبعض من الوقت. الخيال السردى هو مملكة العجب الخفية التى يفتح كل زائر على أسرارها. الخيال السردى هو مملكة اللاوعى.

وعلى التقيض من ذلك، تبدو الحقيقة الشعرية بوصفها وعياً نافذاً إلى مشهد الحياة. وقد يلون الخيال السردى ذلك للمشهد ببعض تلويناته، ويضفى عليه بعضاً من ظلاله دون أن ينال من جوهره. الحقيقة الشعرية تثبت من داخل الخيال السردى لتشير إلى خارجه.

إن ذاكرة التجربة - ولعلها لا تتفصل عن خبرة الشعر - ترسم بهذين البيتين التالين خطأً رأسياً يتقاطع مع الخط الأفقى للسرد، خط الخيال الذى يمتد بنا نحو أمثلة الحيوان والطير فى عالم يبدو أنه أكثر حرية ولكنه أكثر ضرورة. ويتشبع الفكر لحظياً بالحكمة التى تقول: «إن بعد العسر يسراً» حيث يمود الفردوس الآمن (الجزيرة) إلى الظهور، ويتبادل حلم السعادة مع الوجود الطبيعى للياهس والماء. وسرعان ما تنقلب الأمور حين يلوح الباز الجائع، فينمو ليحاق التوترة مرة أخرى إلى أن يبلغ ذروته حيثاً بالموت.

إن الشعر، هنا، يمثل مفصلاً بين موقف العودة السالبة ومفاجأة الموت التى تعقب حياة قصيرة من الأمن والسرور والفرح. وهو يكشف - فى جوهره - عن وعى بحقيقة التغير أو التحول، كما أنه يجيب عن سؤال السرد: هل تدوم المحنة؟ وهل يظل صفاء الوجود دون تعكير؟ يعكس البيتان أيضاً كلاً من التعارض والتوافق بين الواقع والقيمة، ويسمحان للذات أن تتحدث إلى نفسها وإلى الآخر، بل أن تربط بين نوعين من الكائنات أو المخلوقات (طير الماء/ الإنسان): ولرب نازلة يضيق لها الفتى.

يمثل الشعر، أيضاً، تجاوباً للأصداة المختلفة بين أركان السرد، فما تقوله الطاووس:

إن يوم الفراق قطع قلبى

قطع الله قلب يوم الفراق

يتجاوب مع ما يقوله طير الماء:

إذا حل الشقىل بأرض قوم

فما للساكنين سوى الرحيل

وهذا البيت نفسه هو ما يستشهد به الجمل فى حوار مع الشبل.

في حكاية «أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام»
تقول الداية لبت الملك:

«ياسيدي إني لك من الناصحات وعليك من الشفقات
اعلمى أن الهوى شديد وكتمائه يليب الحديد ويورث
الأمراض والأقسام وما على من يسوح بالهوى ملام
فتسألها الورد في الأكمام: يادايته ومداد الغرام؟».

فتجيب:

«دواؤه الوصال. فتسأل: وكيف يوجد الوصال؟».

فتجيب الداية:

«ياسيدي يوجد بالمراسلة ولين الكلام وإكثار التهمة
والسلام فهذا يجمع بين الأحباب وبه تسهل الأمور
الصعاب. وتحمل الداية رسالة ورد الأكمام إلى حبيبها
أنس الوجود، وبها آيات أولها:

ما خباب من سمالك أنس الوجود

يا جامعاً ما بين أنس وجود

ياطلعة البدر الذي وجهه

قد نور الكون وعم الوجود

مأنت إلا مفرد في الوري

سلطان ذى حسن وعنده شهود

ثم تعود بكتاب أنس الوجود إلى محبوبته ورد
الأكمام، وبها آيات أولها:

أعلل قلبي في الغرام وأكتم

لكن حالي عن هواي يترجم

وان فاض دمعى قلت جرح بمقلنى

لعللا يرى حالي العذول فيفهم

وكنت خلياً لست أعرف ما الهوى

فأصبحت صباً والفؤاد متيم

ويبدأ الشعر دوماً بالإشارة إلى الكتابة أو القول، إلى
التمثل أو الإنشاد. وغالباً ما يستند إلى صاحبه فيقال
«كما قال الشاعر» أو «وقد قال الشاعر». الشعر مملكة
الاستدلال الصريحة؛ مملكة التخصيص والنسب. وهى
ليست تؤام الأسطورة والسحر وإن تدفقت في ثناهما.
هنا يدفع الخيال الحقيقة إلى الظهور بقدر ما يدفع
اللاوعى الوعى إلى الكلام.

يعمل الخيال السردى على خلق النماذج فيما
تعمل الحقيقة الشعرية على استدعاء الأصوات. ويعمد
الخيال السردى إلى إبراز الأتعة فيما تعمد الحقيقة
الشعرية إلى طرحها.

في السرد يتجلى عنصر التعاقب، وتتكرر تقنيته
التوقف والاستطراد. وعلى حين تفترض الزمنية للتنبؤ
للأحداث، داخل الحكاية، عنصر التعاقب، فإن زمن
الحكى الثابت (الليل) هو الذى يفترض تقنيته التوقف
والاستطراد.

في الشعر يتجلى عنصر القطع حيث يسلّم التعاقب
السردى، برهة من الوقت، قياده إلى القصيدة. ويصنع
الشعر، فى أغلب تدياته، التفاتاً إلى ضمير غالب. وينلنا
هذا الالتفات فى جوهره على التماثل المحسوس بين أحد
المواقف الجزئية فى الحكاية والخبرة الجزئية أو الكلية
للإنسان فى العالم.

إن مظهر السرد يمر عن فعل من أفعال التوتر التى
يقوم بها الاتصال الرمزي. ومعنى آخر، فإن مظهر السرد
هو الطقس أو الشعيرة^(١).

ومن المهم أن نلاحظ هذا الميل إلى التجنيس -
أحياناً- فى سلسلة الكلام السردى، فهذه للملاحظة
تقسودنا إلى الكشف عن النزوع الكامن - فى طقس
السرد - إلى التدامج الشكلي مع الشعر، كان السرد
يمنح الخيال إيقاعاً يدنو به من إيقاع الحقيقة.

مع ما «قاله في ورد الأكمام بعض واصقيها»؛
كلفت بها فتانة التثرك والعرب
تجادلني في الفقه والنحو والأدب

تقول أنا المفعول بي وخفضتني
لماذا وهذا فاعل فلم أنتصب

إن نصوص الشعر المتفرقة في الحكاية أو القصة
الواحدة تجمل من سياقات ورودها سياقاً كلياً ينحو نحو
التجزؤ. وهذا التجزؤ في سياق الحقيقة الشعرية يحاول أن
يحاكي التوقف والاستطراد في سياق الخيال السردى
كما حاول سياق الخيال السردى، من قبل، أن يحاكي
سياق الحقيقة الشعرية من خلال التجنيس. ولعل
الانعطاف المتبادل لكل من السياقين نحو الآخر يشي -
على المستوى الدلالي العميق - بهداهة الاتصال في
مقابل الصورة الإجرائية للانفصال أو المظهر الوظيفي له،
فالحقيقة والخيال يكونان نسقاً وجودياً واحداً كما أن
الوعي واللاوعي يشكلان - كذلك - كياناً واحداً هو
الذات.

ومثلما ترتبط الجمل معاً في خطاب كى تبنى
نصاً له ملامحه الخاصة، فإن النصوص نفسها ترتبط بين
بعضها البعض في خطاب أكبر^(٢).

إن كل رسالة شعرية تبعث بها ورد الأكمام إلى
أنس الوجود، أو يبعث بها أنس الوجود إلى ورد الأكمام،
تمثل خطاباً عن الوجد أو الصباية، ولكن هذه الرسائل
الشعرية ترتبط - بوصفها خطابات عن الحب - بين
بعضها بمضغاً في خطاب أكبر هو خطاب المنع والوصل.

بوسنا أن نتبين قانون (التعدد/الوحدة) في كل
الأشعار التي تزخر بها أغلب الحكايات والقصص المروية
على لسان شهرزاد. كأن صوت الحقيقة الذي ينبثق من

وحين تقرأ ورد الأكمام كتاب أنس الوجود تكب
في أسفله أحياناً ثم تطوى القرطاس وتعطيه للندية كى
تذهب به مرة أخرى إلى أنس الوجود:

يامن تولع قلبه بهجماً لنا
اصبر لملك في الهوى تحظى بنا
لما علمنا أن حبك صادق
وأصاب قلبك ما أصاب فؤادنا
زدناك فوق الوصل وصلاً مثله

لكن منع الوصل من حجابنا

لعل الإشارة إلى الكتابة هنا تضع الشعر في مقابلة
النص الذى يعتمد الشفاهية. وفي هذه الحالة تنيب -
موقناً - صناعة الالتفات التي تؤصلها أشعار (الليالي)؛ إذ
يتساوى احتمال نسبة الأبيات إلى أبطال القصة واحتمال
نسبتها إلى غيرهم.

يبد أن استواء النص والشعر في الشفاهة - في غير
هذه الحالة - يشير إلى وقوع الشخصية على الصوت
الخارجي الذي يعبر عنه مضمون لحظتها الشعرية،
ويمثل بين موقفها وخبرة تأسست سابقاً.

يرى أنس الوجود ورد الأكمام للمرة الأولى في
الحفل الذي يقيمه الملك إذا دار العام «فلا يرد إليه طرفه
إلا وهو بعشقتها مشغول الخاطر» وإذا به «ينشد قول
الشاعر»:

أرماني القواس أم جفناك
فتسكا بقلب الصب حين رآك
وأناى السهم المفقوق برهة

من جحفل أم جاء من شبك
وقد يتجاوب قول الشاعر الذى تمثله أنس الوجود

تعانقنا فهدا وش فراعهما
فاحمرذا خجلا واصفرذا ولما
أما المشمش فكما قال فيه الشاعر:

والمشمش اللوزى يحكى عاشقاً
جاء الحبيب له فحير له
وكفاه من صفة المتيم ما به

يصفر ظاهره ويكسر قلبه
وهكذا التين والكشمش والخوخ واللوز الأخضر والنارنج
والكباد والليمون، يقول فى كل منها الشاعر قولاً، ثم
ينتقل إلى وصف الخمر التى يقدمها خولى البستان
للفتيان، ويخلص منها إلى وصف الصبية التى جاء بها
الخولى لتنادم الشاب المليح على نور الدين، ثم يضع
على لسان العود الرنان الذى تضرب عليه الصبية أحياناً
من الشعر فى النوح والفراق والوجد. وتعتقد أصره المحبة
والهيام بين الصبية والفتى فيتبادلان الغزل شعراً حتى
تنجرد الصبية أخيراً من ثيابها ومصاغها وتطرح عليها
الحب وتهبه كل مالها.

يمثل كل وصف لنوع من الفاكهة خطاباً عن
الشهوة واللذة: «ما تشهى الأنفـس وما تلذ الأعين» كما
يمثل وصف الخمر خطاباً عن غواية التحرر من قيد
العقل والحكمة:

ولو أنهما للمشركين تعرضت
رؤوا وجهها من دون أصنامهم ربا
ولو أنهما فى الشرق لاحت لراهب
لخلى سبيل الشرق واتبع الغربا

مهاد السحر والعجب ينمو فى متتالية تجمع بين أطراف
الوجود أثناء اندفاعه إلى الأسام بكل مايشهده هذا
الاندفاع من تحول ونمو.

فى حكاية «على نور الدين مع مريم الزنارية»
يجلس الصبى على نور الدين فى دكان والده للببيع
والشراء والأخذ والعطاء وقد دار حوله أولاد التجار فصار
هو بينهم كأنه القمر بين النجوم بجبين أزهر وخد أحمر
وعذار أخضر وجسم كالمرمر كما قال فيه الشاعر:

ومليح قال صفتنى
أنت فى الوصف فصيح
قلت قولاً باخـصـار
كل مـافـيك مليح

ويدعو أولاد التجار صاحبهم على نور الدين إلى
زيارة أحد البائنين التى بها ما تشهى الأنفـس وتلذ
الأعين. وه يجدون العنب مختلف الألوان صنوانا وغير
صنوان، كما قال فيه الشاعر:

عنب طعمه كطعم الشراب
حالك لونه كلون الشراب
بين أواقه زها فـهـراه
كبنان النساء بين الخضاب
أما التفاح فكما قال فيه الشاعر:

تفاحة جمعت لونين قد حكيا
خدى حبيب ومحبوب قد اجتمعا
لاحا على الفصن كالضلدين من عجب
فذلك أسود والأشأتى به لمعا

٤ - حقول الموضوعات، ودلالات الرؤية:

أ - الوصف: عين الدهشة

في «حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين
المواصف» يقف مسرور مخلوب اللب بما يكتشفه من
جمال وبهاء، مأخوذاً بحسن الحبيبة ولطافة الروضة
والطير» ثم ينشد هذه الأبيات:

تمر تبتدى في يدع محاسن

بين الربا والروح والريحان

والأس والنسرين ثم ينفضج

فاحت روائحه من الأغصان

باروضة كملت بحسن صفاتها

وحوت جميع الزهر والأفنان

فالبدر يجلى تحت ظل غصونها

والطير تنشد أطيب الألحان

تمر بها وهزارها وبامها

وكذا الهلال هيجت أشجاني

وقف الغرام بمهجتي متحيراً

في حمنها كتتحير السكران

وفي «حكاية الحكماء أصحاب الطاووس والبوق
والفرس» يرى ابن الملك أثناء حديثه إلى نفسه نوراً مقبلاً
إلى الخلل الذي هو فيه، فيتأمل ذلك النور، فيجده مع
جماعة من الجوارى: «وينهن صبية ألفية بهية تحاكي
البدر الزاهر كمل قال فيها الشاعر»:

جاءت بلا موعده في ظلمة الغسق

كأنها البدر في داج من الأفق

أما وصف العود فهو يمثل خطاباً عن الحنين إلى
الوصل بعد الانقطاع:

رماني بلا ذنب على الأرض قاطمي

وصيرني عوداً نحيلاً كما ترأ

ولكن ضربي بالأنامل مغبر

بأني قيل في الأنام مصير

فمن أجل هذا صار كل منادم

إذا مارأى نوحى بهم ومكر

وقد حن المولى على قلوبهم

وقد صرت في أعلى الصدور أصير

تجتمع هذه الخطابات لتصب في خطاب أكبر هو
خطاب «إشباع الجسد» بوصفه فعلاً مقدساً يناقض
الذنس وينقذه.

قد قالت العشاق إن لم يسقنا

من ريقه ورحيق فيه السلسل

ندعو إله العالمين يجمعنا

ويقول فيه الكل منا يا على

إن التعدد هنا يؤول في النهاية إلى وحدة دلالية عليا
تنظم جزئيات الرؤية.

التلخيص الشعري بلورة لتفصيلات السرد في
صورة إيقاعية جامعة، والحقيقة الأخيرة بلورة لانشعابات
الخيال.

الشعر استنهاضاً لتمثلات اللاوعي من وهنتها
الكامنة وحفز لها على المشول الواعي. الشعر تجسيد
للطيف العابر في سرديّة السكون والعمّة حيث يكشف
الكلام المباح عن قصديته الخفية. الشعر انفتاح فعل
«الإبلاغ» على لوجوس الواقع الإنساني.

خـمـسـر ودر ورد

ريقٌ وثفسرٌ يو غسُدُ (١)

إن عين الدهشة ترى الأشياء في سياق التلافها مع الموجودات واختلافها عنها في آن. وهذه المفارقة هي التي تجعل الموصوف متعالياً على ذاته، مجاوزاً لها، وتضفي عليه بهاءً كونياً طارفاً. عين الدهشة تقدم لنا حقيقة الواقع الذي يضفر معناه على حدود وجوده عبر ما يثيره من إحياءات فريدة.

ب - الرغبة: صنعة الديك:

في «حكاية العاشق والمعموق» تدعو الصبية الشاب إلى زواجها في التو وتقول له: «إن تزوجت بي تسلم من بنت الدليلة المحتالة (...)» وما أريد منك إلا أن تعمل معي كما يعمل الديك.

وما إن يتم عقد قرانهما بأربعة شهود عدول تأتي بهم المجرور حتى تهض الصبية وتخلع لباسها وتأخذ بيد الشاب إلى السرير....

ويلتقط الشعر دلالة الموقف. ينطق المسكوت عنه، في سياق يصل الرغبة بنظائرها ونقائضها. ولكن الرغبة تأخذ دوماً مكانها بدءاً من لحظة الاستسلام لفؤادة الحواس. ويعمل الشبق على انتهاز كل الادعاءات المألوفة ليحقق مأرباً واحداً: الشهوة. ينطلق الجسد الظمان من عقاله ليكتسح في اندفاعه ما يهوقه عن الرى، ويقوده نشدان اللذة إلى استنفاد كافة الحيل المتاحة لاجتلابها. الجسد يسقط - في هذه الحالة - من حساباته وازع الحياء، ولا يقيم اعتباراً لاحترام الروح، لأنه يخلص لذاته فقط ويخلص لها. إنه لا يسمح للتقليد الأخلاقي أن يشوش عليه نداء الغريزة المحض أو يكثر عليه متعة التهنك والمجون. يخلع الجسد تكلفه الذي يشبه رداءً ثانياً تحت الرداء، وينداح حراً في جسد الآخر لينهل من السعادة والرضا ما يجعله يريم ويطمئن.

هيفاء ما في البرايا من يشابهها

في بهجة الحسن أو في رونق الخلق

ناديت لما رأيت عيني محاسنها

سبحان من خلق الإنسان من علق

يعقد الوصف دوماً صلة وثيقة بين الإنسان والطبيعة، ويرصد تفصيلات كل منهما في شغف نادر. ويبدو الوصف الشعري في (الليالي) كما لو كان حالة من دھش الرؤية. إنه يتم عادة عن المفاجأة، وعن شحنة الانبهار التي يثبها موضوع هذه المفاجأة.

ينطوى الوصف الشعري في (الليالي)، كذلك، على شكل من أشكال المبالغة. وهو يعكس ما يسمى في فن السينما بـ «الصورة القريبة»، حيث يتم التركيز الدقيق على أكثر الجزئيات دلالة.

يعبر الوصف عن قوة الانتباه، وعن نهاية الربط والمقارنة، ويشير إلى خبرة حسية لافتة. إنه يضئنا أمام حقيقة الشعور، ويصل هذه الحقيقة بما يتخلل المرئي والحسوس من لداعيات شتى.

ولعل هذا المسلك الجمالي هو ديدن شعر الوصف العربي كله، خاصة في العصور المتقدمة التي ازدهرت فيها الحضارة العربية وبلغت ذروتها من الرقاهية والثرف.

وها هو المتنبي يصف شعر امرأة فيقول:

نشرت ثلاث ذوائب من شعرها

في ليلة فأرت ليالي أربعاً (٢)

ويتفنن ابن المعتز في اكتشاف العلاقة بين عناصر الجسم الأثري وعناصر الطبيعة فيقول:

ليل ويدر وغصن

شمر ووجه وقُد

جـ - الحنين والافتتان: مرآة الحرمان والفقد:

يشغل الحنين والافتتان اللذان يولدتهما الحرمان والفقد مساحةً كبيرة من شعر (الليالي)، مما يمكن ظلال أزمة حادة ما انفك الوعي العربي يكابدها منذ نشأة المواقفات الاجتماعية التي تجعل من المبادرة، والمواجهة، والقصدية المباشرة، صفات غير مرغوبة.

ولا تنفرد أشعار (الليالي) وحدها بتأكيد ذلك، بل تشترك معها الأشعار التي يضمها عدد من الكتب التراثية البارزة مثل: (طوق الحمامة) و (مصارع العشاق) وغيرها.

إن التباعد يخلق الافتتان دوماً، والحنين يشعل الرغبة المكبوتة التي قد تفضي - أحياناً - إلى الموت. الحرمان والفقد هما قدر العشق العربي. ولذلك، تمثل الرغبة هوساً عتياً، وتمثل صنعة الديك وسواساً ملحاً في غير حالة. هكذا يقضح ظمأ التواصل المحسوس الذي اعتاد. رسم قناعه بدقة غربة الذات وانفصامها. تنمو الرغبة المتحققة وتزدهر بعيداً عن الحب كما في حكاية «العاشق والمعشوق» أو حكاية «داه غلبة الشهوة في النساء ودواؤها»، بينما ينمو الحب العظيم ويزدهر في قلب الحرمان والفقد. الحرمان والفقد كلاهما مرآة للحنين والافتتان.

يجبر الوزير ابنته الورد في الأكمام على الرحيل كي لا يفتضح أمر حبها لأنس الوجود فتكتب قبل رحيلها على الباب، تعرف أنس الوجود بما جرى لها من الوجد الذي تقشعر منه الجلود ويلبب الجلود ويجري العبرات، ما كتبه هو هذه الأبيات:

بالله يادار إن مر الحبيب ضحي

مسلماً بإشارات يحيينا

أهليه منا سلاماً زاكياً عطراً

لأنه ليس يدرى أين أمسينا

يصر الخليفة «الرشيد» السيدة «زيدة» عارية تغتسل بين الأشجار الملتفة في يوم شديد الحر، فما إن تحس بحركته المتسللة حتى تغطي يديها موضع العفة منها. ويعجب «الرشيد» وينشد:

نظرت عيني لحيني

وزكاً وجدي لبيني

ثم يدعو إليه أبا نواس ويأمره أن ينشئ شعراً على هذا البيت فيقول أبو نواس من فوره:

نظرت عيني لحيني

وزكاً وجدي لبيني

من غزال قد سباني

تحت ظل الدرتين

سكب الماء عليه

بأباريق اللجين

نظرتني، سترته

فناض من بين اليدين

ليمتني كنت عليه

ساعة أو ساعتين

العجيب أن هذه الحكاية من (الليالي) لا نقول لنا أبداً إن «الرشيد» قد حكا لأبي نواس ما قد حدث، ولكن أبا نواس ينشئ شعره كما لو كان عليمًا بتفاصيل الواقعة.

إن موضوع الرغبة يكشف عن نفسه دون قصد، تماماً كما تكشف جسد «زيدة» بالرغم من حرصها على ستره بكلتا يديها. موضوع الرغبة أكبر من أن يستر والحياء ينزلق من فوقه، كما انزلت يد زيدة. وما يبقى هو النزوع إلى طول المجامدة والالتزام - صنعة الديك.

أثناء الرحيل وتأخذ به الناقة على غير الطريق . وحين
يتنبه من نومه يقصد إلى خباء يقيم به غلام له من العمر
تسع عشرة سنة، فيستضيفه الغلام ويقدم له الطعام
والثياب ويقص عليه قصته فنعرف أنه رجل عن حبه لأنه
عشق ابنة عم له ولكن أباهما زوجها بغيره، ثم يكي
وينشد:

لم يبق إلا نفس هافت
ومقلة إنسانها باهت
لم يبق في أعضائه مفصل
إلا وفيه سقم كاهت
ودمه جار وأحشاؤه
توقد إلا أنه ساكت
والغريب أن حبيبته تسلم من الحي سراً في كل
ليلة وتأتي إليه حين تكون العيون قد نامت، ولكنه لا
يقضى منها وطراً ولا تقضى منه وطراً إلا بالحديث ساعة
من الليل.

ويخرج الغلام ذات ليلة من باب الخياء وقد أبطأت عن
عادتها فيفتح فاه ويتنسم هبوب الريح الذي يهب من
نحوها وينشد هذين البيتين:

ريح الصبا يهدي إلى نسيم
من بلدة فيها الحبيب يقيم
ياريح فيك من الحبيب علامة
أفتعلمين متى يكون قديم

ثم يعلم بموتها فيموت من ساعته. يولد الحب المجنون -
بتعبير جان دوفينو - من الصدقة، ويولد ضرورته الخاصة.
ولأنه مؤلم فهو ينمو في مقول، في كلام مهيج، والذين
يعانون من اندفاعه يثورون على محبوبة منيعة، في حين
أن الفكر يستخط ويرز بانجاء لامتناه أو لا محدود (٥).

ولست أدري إلى أين الرخيل بنا
لما مضوا بهى سريعاً مستخفيننا
في جنح ليل وطير الأيك قد عكفت
على النصوصن باكينا وتنمينا
وقال عنها لسان الحال واحرماه
من التفريق ما بين المحبيننا
لما رأيت كسوس البعد قد ملكت
والنهر من صرفها بالقهر يستقينا
مرجتها بهميل الصبر معتدراً
وعنكم الآن ليس الصبر يسلينا

ويمر أنس الوجود فيقرأ تلك الأبيات فيغيب عن
الوجود ويهيم على وجهه حتى تتورم قدماء من الشئ،
فيما ينشد:

سكر العاشق في حب الحبيب
كلمما زاد غراماً ولهيب
هائم في الحب صب تائه
ماله مأوى ولا زاد يطيب
كيف يهنا العيش للصب الذي
فارق الأحباب ذا شع عجيب
ذبت لما أن زكاً وجدى بهم
وجرى دمي على غدى صبيب
هل أراهم أو أرى من رعبهم

أحداً يبرى به القلب الكعب
وفي حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون
الرشيد، يرحل جميل إلى فتاة شغل بها فيغلبه النوم

إن الوعي الذي يقدمه لنا الحنين أو الانتثان هو -
في أساسه - اختيار التضحية بالوعي لصالح الجنون أو
الموت أو كليهما. الجنون حرمان من العقل وفقد له
والموت حرمان من الحياة برمتها وفقد لها. العقل والحياة
معادلان رمزيان لوحدة المكان واتصال الحواس. وحين
يشرع المحبوب في الاعتماد لا يصير لهذه الوحدة أو لذلك
الاتصال وجود. ومن ثم يفقد العقل والحياة كل مدلول
لهما.

د - الحكمة: هائف الطريق:

لا ينافس شعر الحنين والافتثان في كثرة ورود
داخل حكايات (الليالي) سوى شعر الحكمة. هل يشير
ذلك إلى نوع من نشدان العزاء؟ هل يشير إلى الرغبة في
تحقيق التوازن؟ هل يشير إلى الصراع الدائب بين مظهر
الانغراب الاجتماعي ومظهر التوافق المرجو مع القيم؟

كان السندباد الحمائل رجلاً فقير الحال يحمل
تجارته على رأسه، فاتفق له أن حمل في يوم من الأيام
حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديد الحر فتعب وعرق
واشتد عليه الحر فمر بباب تاجر أمامه كنس ورش، وكان
بجانب الباب مصطبة عريضة فحط عليها حملته وجلس
ليستريح فسمع غناء وطرباً فنظر إلى الداخل فوجد بيتاناً
ظليلاً وخبواً وحشماً واشتم رائحة أطعمة طيبة ذكية
فأشد يقول:

فكم من شقى بلا راحة

ينعم في غيبى في ظل

وأصبحت في تعب زائد

وأمرى عجيب وقد زاد حملي

وغبيرى سميد بلا شقوة

وما حمل الدهر يوماً كحملي

(...)

وكل الخلاق من نطفة

أنا مثل هذا وهذا كمثل

ولكن شتان ما بيننا

وشتان بين غمر وخل

وفي السفرة السادسة، يقول السندباد: «عملت

بقول بعض الشعراء:

ترحل عن مكان فيه ضميم

وخل الدار تنعى من بناها

فإنك واجد أرضاً بأرض

ونفسك لم تجد نفساً سواها

ولا تجزع لعادئة الليالي

فكل مصيبة يأتي انتهاها

ومن كانت منيته بأرض

فليس يموت في أرض سواها

ولا تبعث رسولك في مهم

فما للنفس ناصحة سواها

وفي «حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخوه»،

يخسر «جودر» جزءاً من ماله الموروث بعد موت أبيه

ويخسر أخواه جزءاً من ماله لنزاع شب فيما بينهم،

وما زال الثلاثة يترافعون إلى الحكماء ويختصمون إلى

الحكام حتى خسروا مالههم كله، ثم أن «أم جودر» قد

جاءت إلى ابنها «جودر» تشكو إليه أخوه اللذين أخلا

مالها وطرداها، فدعاها «جودر» إلى المقام عنده على ماله

من فقر وعوز، وصار يسلي بقول من قال:

إن يبغ ذو جهل عليك فخله

وارقب زمان الانتقام الباغي

وفى (الليالى)، يأخذ المثل، أحياناً، شكلاً شعرياً. بل إننا لا نجاوز الصواب كثيراً إذا قلنا إن أشعار (الليالى)، بضرها صفحاً عن فاعلية المجاز ودقة الإيقاع فى أحوال كثيرة، تضيق الفجوة بين مفهوم الشعر ومفهوم المثل، نقرأ فى «حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»:

«بلغنى أيها الملك السعيد أن الجارية لما حكى للملك وقالت أسألك أن تأخذ حقى من ولدك أمر بقطعه وكان ذلك فى اليوم الرابع فدخل على الملك الوزير الرابع وقبل الأرض بين يديه وقال ثبت الله الملك وأيده. أيها الملك تأن فى هذا الأمر الذى عزمت عليه لأن العاقل لا يعمل عملاً حتى ينظر فى عاقبته، وصاحب المثل يقول:

من لم ينظر فى العـواقب

فـمـا الدهر له بصـاحب

تشى الحكمة - دوماً - بالجلال، وتشف عن ضوء خافت من الحزن، وقد نلمس بها - أحياناً - وجهاً من وجوه الشفقة على الحالة البشرية. ولكنها - دون غيرها - تمثل فى (الليالى) طرق النجاة، وتخفف من وطأة الإحساس بفداحة الاختيار ورعب المصير.

الحكمة قلب مثقل، وروح مجهدة. ولكنها أيضاً عقل متأمل وبصيرة نقّاذة. الحكمة هى المعنى الذى يشر عليه إنسان (الليالى) فى شكل الوجود، فيضئ له الدرب، ويدفع عنه الالتباس.

هـ - البطولة: خطفة البصر

فى «حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»، يدعو شركان فرسان الرزم أن يبرزوا له

ويجنب الظلم الوخيم فلو بنى

جبل على جبل لك الباغى

وفى «حكاية قمر الزمان مع معشوقته»، يقول قمر الزمان فى نفسه - بعد أن يرى خلو داره من الأهل والمال والذخائر - يافلان أكنتم ما حصل لك من الخيال والوبال وعليك بالعمل يقول من قال:

إذا كان صبر المرء بالسر ضيقاً

فصبر الذى يستودع السر أضيق

تمثل الحكمة دائماً هاتف الطريق. ولا يستطيع المرء فى (الليالى) أن يواصل رحلة الوجود بما فيها من تجارب قاسية وعشرات مرة، دون أن يجعل من صوت الحكمة رفيقاً ناصحاً. إن الذات بحاجة إلى أن تجد خلاصها فى بعض القيم. وتمثل هذه القيم عادة خلاصة تجربة طويلة للفرد والجماعة على السواء.

تشير الحكمة إلى جوانب عدة من حقيقة الوجود، وتدعونا إلى مجاوزة «الجزع» الذى يعصف بنا أحياناً كثيرة، وتعيننا على التكيف مع طبيعة الواقع الإنسانى ولادة القدر. الحكمة عزاء، وصيغة توازن نفسى، وأداة قياس. تنبع الحكمة من التساؤل والتأمل والشعور بالمفارقة، وتعمل بوصفها مرجعية ماثلة قبل الفعل وأثناءه وبعده. شعر الحكمة هو بلاغة التكيف المدهش لخبرات الإنسان فى الحياة. وهو شعر يعكس الوعى بملاقة الأنا مع الآخرين والأشياء، ويتسامى على حدود الفردى والزمنى متخلصاً من تجسّدات الواقع الجزئية. إنه يشغل أنفناً مجرداً نقيّاً من التصورات الضافية. لعل الزاوية الأساسية التى تصوّر منها اللقطة فى شعر الحكمة هى تلك الزاوية التى تسمى «نظرة الطائر»، حيث تشتمل على المشهد مصوّراً من فوق الرأس، أى بوضع عمودى. وربما كان للمثل، كذلك، هذه الخاصية التصويرية؛ فالمثل نوع من الحكمة التى ترتفع بالتاريخى والمجرب إلى فضاء الاختزال المجرد.

وتقول الثالثة:

ومن جوده يرمى العنلة بأسهم
من الذهب الإبريز صيغت نصولها
لينفقها المجروح عند دوائه

ويشتري الأكفان منها قتيلاها
فى الموقف البطولى تتغرد ذات شديدة التميز
بفاعلية تأثيرها فى العالم. تصير هذه الذات - على نحو
يُسم بالمبالغة - لإرادة غمرك ودفع، وعطاء ومنع، وبناء
وتدمير.

هذا المد الكاسح للذات البطل يقابله جزر كل ذات
أخرى تعبر عن القيم الضد. كأن الذات الضد تُفسح
مكانها للذات البطل التى يتصاع لها قدر الأشياء.

البطولة علاقة غير متكافئة بين ذات وسواها من
الذوات؛ علاقة تكشف عن حقيقة التفوق المذهل الذى
يتضمن - عادة - رمزية البحر. بمعنى آخر، فإن رمزية
الخير تتجسد فى صورة بشرية هى صورة البطل لتشير
عبره إلى لإرادة اليونان.

لثة حاجة ملحة إلى البطل بوصفه وعداً؛ أى
بوصفه تحقيقاً لطموح نهار مقبل. وغالباً ما يكون هذا
البطل مزيجاً من تعاطف النبى وشدة بأس المحارب. البطل
شجاعة الوجود الذى يتطوى - دوماً - على نزوع العدالة.

تقدم لنا البطولة وعى اقتران الفضيلة بالقوة،
وتعكس - فى صميمها - حلم مجازاة الضرورة. البطولة
تنتزع منا الدهشة والإعجاب لأنها تشير إلى مفارقة لافتة؛
فعلى حين يمثل العالم انشغالا بصورة البطل الفريدة،
فإن البطل يمثل انشغالا بخلاص العالم.

البطولة تكشف عن معجزتها فى قلب الواقع
العادى على نحو مفاجئ. وهى تشبه انفجاراً فى السحاب

عشرة بعد عشرة، ومازال يعمل فيهم السيف حتى قتل
منهم خمسين بطريقاً، فما كان منهم إلى أن حملوا
عليه جميعاً حملة واحدة فحمل عليهم بقلب أقوى من
الحجر إلى أن طعنهم طعن الدروس ولب منهم
العقول والنفوس ثم أنه قام بعد ذلك يمسح سيفه من دم
القتلى وينشد هذه الأبيات:

وكم من فرقة فى الحرب جاءت
تركت كماتهم طعم السباع
سلوا عني إن شئتم نزلى
جميع الخلق فى يوم القراع
تركت ليولهم فى الحرب صرعى

على الرمضاء فى تلك البقاع
ولا تنفصل البطولة فى الليالى عن الأرحية
والكرم؛ ففى بعض حكايات تتعلق بالكرم، يعطش
«معن بن زائدة» الذى خرج فى غلماته إلى الصيد
والنقص فتقبل عليه ثلاث جوار بثلاث قرب من الماء
ليستقيهن فيسقيه، ثم لا يجد معه ما يكافئهن به
فيذبح لكل واحدة منهن عشرة سهام من كنانته نصولها
من الذهب، فتقول الأولى:

يركب فى السهام نصول نير
ويرمى للعنلة كرمياً وجوداً
فللمرضى علاج من جراح
وأكفان لمن سكن اللحود

وتقول الثانية:

ومحارب من فرط جود بنائه
عمت مكارمه الأحبة والعدا
صيغت نصول سهامه من عسجد
كيلا تعوقه الحروب عن الندا

وفي «حكاية مدينة النحاس»، يقرأ الأمير موسى وصاحبه
الشيخ عبد الصمد على لوح من الرخام الأبيض:

أين الذين بنوا لذلك وشيدوا

غرفاً بها لم يحكها بنيانُ

جمعوا العساكر والجيش مخافةً

من ذل تقدير الإله فهانوا

أين الأكاسرة المناع حصونهم

تركوا البلاد كأنهم مآكانوا

وفي «حكاية حسن الصائغ البصري»، يتذكر
حسن زوجه التي حالت بينه وبينها الأيام فينشد هذين
البيتين:

أرى آثارهم فأذوب شوقاً

وأسكب في مواطنهم دموعي

وأسال من بفرقتهم بلأني

يمن علىّ منهم بالرجوع

وفي «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان»،
ينفطر قلب الخازن دار لكلام «الأمجد» و«الأسعد» قبل
نفاذ السيف في عنقيهما فينشد بلسان حالهما:

إن الليالي والأيام قد طبعت

على الخنداع وفيها المكر والحيلُ

سراب كل يساب عندها شنب

وهول كل ظلالٍ عندها كـمـلُ

ذنبى إلى الدهر فليكره سجيته

ذنب الحسام إذا ما أحجم البطلُ
إن «طوارق الحدثان»، كما تقول لنا «الليالي»، تنشب
أظفارها في قلب الإنسان وتسلبه راحة المنام والهجوم.

يلمع على إثره ضوء البرق. إنها تخطف العيون، ولكنها
تعد بالخطر أيضاً. لذلك لا ينفصل التوجس من بطشها
عن الطمع في سخالها.

لينفكها المجرّوح عند دوائه

ويشتري الأكفان منها قتيلاًها

البطولة لحظة اختيار حدّى. وبالتالي فهي، تميل إلى
الشئ ونقيضه: القسوة والعطف، الانتقام والفران،
والنضحية والجد. البطولة لا تعرف الحد الوسط. ولا يعد
الاعتدال مظهرًا من مظاهرها. البطولة هي التطرف. ومن
خلال هذه الماهية تتسامى البطولة على السياق اليومي
للممارسات الإنسانية. ولعلها تشبه الحكمة قليلاً أو
كثيراً من هذه الناحية. البطولة هي حكمة الاختلاف
عن المجموع البشرى.

و- التعلل والشكوى: حرباء الأيام

اللذ بعد العزة، والفقر بعد الغنى، والفراق بعد
الاجتماع، بعض من مظاهر الوجود. الإنسان الذى
يعتوره التحول والتغير. الوجود الإنسانى فى امتداده وجود
يعانى من مقطة تراجيدية تفضى به إلى النكوص.

ترتد فرائص الإنسان خوفاً من السقوط فى هاوية
الفراغ واليأس، ويرتجف قلبه أمام تلون الأيام. إنه يمقت
التبدل، ويحنّ إلى الديمومة.

على لوح مكتوب فيه باليونانية يقرأ الأمير موسى
بن نصير فى إحدى حكايات (الليالي):

كم معشر فى قبائرها نزلوا

على قديم الزمان وارتحلوا

فانتظر إلى ما يفسرهم صنعت

حسروادث الدهر إذ بهم نزلوا

ويقول الخليفة لملاء الدين: «لله درمن قال»:

كل ابن انثى وإن طالت سلامته
يوماً على آفة حنباء محمول
وكيف يلهو بعيش أولئكَ به

من التراب على خديه مجبول

يتساءل برديالف: أين يكمن أصل الشر في الزمان ومايوأكبه من حنين؟ لم يجيب: إنه يكمن في هذه الحقيقة: وهي أن الإنسان يجد من الخيال أن يجرب الحاضر بوصفه كلا كاملاً ساراً. ويوصفه جزءاً من الأبدية، أو أن يتزع نفسه من الجزء الذي بثرة الماضي والمستقبل^(٧) (في ليلة ٤٧):

وسألتك الليالي فاستغثرت بها

وعند صفو الليالي يحدث الكدر

إن الزمان - كما يقول برديالف - أبدية ممزقة تتصف أجزاءها جميعاً، وهي الحاضر والماضي والمستقبل، بأنها دائمة الإفلت. هذه الحقيقة المرعبة هي ما تجعل الإنسان قلقاً ومؤرقاً. إنه يشهد وجوده في حال تفككه، بينما يميز عن اجتماعه في وحدة واحدة. وهكذا يعيش متأرجحاً بين كتابة الحنين وهاجس الخوف من آتٍ مغلف بالغموض.

٥ - التضمين، والتكرار، والتحوُّر:

التضمين - كما عرفه القدماء - إدراج كلام الغير في أثناء الكلام لقصد تأكيد المعنى أو ترتيب النظم. وتتداخل مع معنى التضمين عدة معانٍ أخرى كالاستشهاد والاستدعاء والاسترقاد والاستعانة والإبداع والاجتلاب.

تدور أشعار (الليالي) في فلك التضمين، وتهدف من ذلك إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية داخل سياق

الشكوى والتعلل يستحلبان الذكرى، والكتابة. وربما نلاحظ أن تغير الحال - في (الليالي) - يرتبط دوماً بمحضر آخر هو النأى عن الوطن الأصلي للأنا. هذا النأى يضيف طابعاً من الشجن والأسى على نشاط الروح، «فكلما بعدنا عن مسقط رأسنا، كلما عانيتنا من عذاب رواجمه»^(٨).

تقدم لنا شكوى الزمان حقيقة التغير والسقوط المفاجئين؛ الطلعة المياخنة التي لا تنتظرها ولا نحسب لها حساباً. الوعي بغدر الحياة وانزلاقها من صورة إلى أخرى هو الوعي الذي يلد تماسة الإنسان في حكايات (الليالي). كأن الوقت حرباء تستقبل الشمس، وتلدور معها كيف دارت، وتتلون ألواناً، فيما يقف الإنسان في مكانه مشمولاً بالضوء والدفء تارةً، ومشمولاً بالعتمة والبرد تارةً أخرى.

لا تشكل الحسرة على الماضي كراهية الإنسان للتحوُّل والتغير فحسب. بل إن التوجس والخوف من المستقبل المجهول أيضاً يشكلان إلى جانب حسرة الماضي تلك الكراهية العنيفة.

يشهد الخازنदार في حكاية «قمر الزمان بن الملك شهرمان»:

دار مبي ما أضحكك في يومها

أبكيت غداً تبساً لها من دار

غاراتها لا تنقضى وأسيرها

لا يفتدى بجلال الأخطار

وفي «حكاية علاء الدين أبي الشامات»، لا تفصل حسرة الماضي عن خشية المصير، فيقول شاه بنذر التجار للرجل:

«رحم الله من قال»:

شبابي في الشرى قد ضاع مني

وها أنا منحني بحسناً عليه

للدلالة على ذلك. وسواء كان بعض شعراء العصور الإسلامية يميلون في حياتهم الشخصية إلى الشلوذ أم لم يكونوا، فإن حقلاً واسعاً من حقول الشعر العربي دار حول موضوع «التغزل بالفلمان» كما رأينا في أبيات أبي تمام، وكما يمكن أن نرى كذلك في بعض شعر ابن المعتز والصنوبري والحسين بن الضحاك والصاحب وغيرهم.

يمثل التضمين هنا، إذن، على الموازنة بين تعارضات النزوع النفسي أو تعارضات الذائقة الغريبة، والتجاور بينها، أى أنه يعمل على إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية - بما تتم عنه من مضمونات متباينة - على نحو يضمن تصالحها مع نفسها.

إن (الليالي) تزخر بمناخ شتى من المفهومات والتصورات التي يناقش بعضها بعضاً، لكنها جميعاً تمشي في آلفة وانسجام دون أن ينفي واحد منها الآخر أو يتنصر عليه. هل يعكس ذلك استاتيكية الوعي أم يعكس ثراء تنوعاته، أم تراه يعكس كليهما؟ وهل يتم ذلك عن اتساع صدر النموذج الحضاري وتسامحه أم يتم عن تعرضه - بفعل تناقضاته الكثيرة - للتهرؤ والذبول؟ يعمل التضمين أيضاً على تماقب التوافقات واحتشادها كما يعمل على التكاليف بين التعارضات. وهو من هذه الناحية يهدف إلى إنماء التراكمات التي تحتوى مضموناً واحداً وإذكائها، أى أنه يسعى إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية - في هذه المرة - على نحو يضمن تواترها، ويؤكد استمادتها للغة بشكل متكرر.

في «حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس»، تأخذ الجارية المود فتصلح أوتاره وتضربه ضرباً يذيب الحديد ويغفلن البلبد لم تشد أمام الخليفة هذه الأبيات:

أصبحني التناهي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب دنياننا تخفافسينا

جليد هو سياق الخيال الجمعي. كما توافق ظاهرة التضمين ظاهرتان لاقتلان أهمية عنها هما: التكرار، والتصور.

يهدف التكرار - فيما أرى - إلى تأكيد الحقائق الواحدة التي تتميزها المناسبات المختلفة، وتغضى إليها الوقائع والأحداث المتباينة. ويهدف التصور - فيما أرى كذلك - إلى خلق مناخ من الترادف اللفظي والدلالي الذي تدل فيه الفروق الدقيقة على اختلاف زاوية النظر إلى الأشياء، كما يهدف هذا التصور - في الوقت نفسه - إلى تعديد مستويات اللياقة في التعبير.

أ - تجليات التضمين:

في مناظرة طريفة بين أحد الرجال الذين يفضلون الفلمان على النساء وامرأة واعظة من أهل بغداد يقال لها سيده المشايخ، يحتج الرجل بما ينسبه إلى أبي تمام الشاعر:

قال الوشاة بدا في الخد عارضه

فقلت لا تكثروا ماذا عالبه

يبد أن المرأة الواعظة تفند دعوى الرجل على مهل وتسترسل في ذلك وتحتج ببيت لأبي نواس عن «ممشوقة القصر» الغلامية:

وكان خيال بعض الناس من العامة والمتأدبين في ذلك العصر يذهب بعيداً، حين يطوف بالجنة التي وعد الله بها عباده، فيرى الولدان المخلدين هداً للمضاجعة لا للخدمة، ثم بعد متعة الآخرة مقياساً تقاس إليه متع الدنيا فيسرف في تصور بهاء الفلمان المرد على هذا النحو أو ذاك. وترد المرأة الواعظة رداً بليغاً على هذا الادعاء. ولكن ذلك لا يفي أن المزاج الجنسي العربي - في بعد من أجياله - كان منعطفاً نحو «جمال الذكورة» خاصة في العصور المتقدمة على العصور الأولى للإسلام. وتصلح (الليالي) نفسها في ماحفلت به من غزل ووصف

هكذا يتأصل موضوع «الحب المثلّج بقدر
الفراق» ويعد جذوره في تربة الوجدان الاجتماعي دون
هوادة، عائداً على مهاده المريض في ذاكرة الثقافة التي
تجدد عبر حضورها الدائب في الزمن. قد لا ينفي ذلك
طبيعة السياق. ولكن السياق - هنا - فردي في الأساس.
التاريخ دورة تعيد نفسها. ومن ثم، فإن سياقاته تظل
محكومة بهذه الحركة الدائرية التي تؤيد إيقاع الخطاب
الكلّي عن الحب أو الرغبة أو المعرفة أو الموت. إن
(الليالي) قد ظلت قضاءً مرناً يقبل الإضافة والتراكم
وال تجديد والصقل عبر عصور متتالية. وظلت ذاكرة
الثقافة - بدورها - ترشد هذا القضاء وتمده بمكوناتها
السابقة واللاحقة.

لكن هذه الحيوية المتجددة لم تزل أبداً من تشكل
الرؤى المضمونية المختلفة على نحو يؤكد التواصل
والامتداد في دلالاتها الكلية.

هل يعكس ذلك طبيعة ثابتة للرؤية لانتل منها
المتغيرات، أم يعكس ولماً بالحفاظ على مرجعية الشعور
والإبقاء عليها مصدراً له قدرة دائمة على انتظام التجارب
وتفسيرها؟ وهل يفصح ذلك عن رغبة عنيدة في تسيط
العالم والوجود الزمني فلا يستطيعان الرواغ أو الإفلات
من وعينا، أم يفصح عن اكتشاف مزيد من التفصيلات
الصغيرة في الموضوع ذاته كلما أعدنا النظر إليه من
موقع اللات التي تكادها؟ يشي التضمين، عموماً، في
حكايات (الليالي)، باستقصاء الاستجابات الانفعالية
المتعددة لموقف واحد يمثل «مولداً» أو «مشيراً»،
واستيعابها على نحو يفرينا بالكشف عن مجموعة
الاحتمالات الممكنة التي يفضي إليها موضوع تجربة ما.
التضمين، إذن، تماثل موضوعي يكشف عن تعقد
الحالة الإنسانية، وتراكبها، وتشعب خيوطها. إنه تماثل
متّرع بالاتماثل. وهذه هي المفارقة التي يسوقها إلينا.

ب - التكرار بين تعدد المناسبة ووحدة التداخي:
لأن الليل طويل، والحافظة لاتخون، فإن الاستطارد

ينتم وينا فما ابتلت جواتنا
شوقاً إليكم ولا جفت مآقينا
غيط العدا من تساقينا الهوى فعدعوا
بأن نخس فقسال الدهر آمسينا
ما الخوف أن تقتلونا في منازلكم
ولنما نخوفنا أن تألموا فسينا
وتجاوب صوت ابن زيدون القرطبي صاحب
«ولادة» مع صوت ذي الرمة «غيلان بن عقبة» صاحب
«مبة» في الحكاية نفسها:

وعينان قال الله كونا فكانتا
فعولان بالألباب ما فعل الخمر
فباحبها زدني جوى كل ليلة
وياسلوة الأيام موعدك الحشر
ثم تلحق بهذين الصوتين أصوات أخرى في
الحكاية تؤكد المعنى نفسه، وترجع أصداً:

قفسوا زودوني نظرة قبل فراقكم
أعلن قلباً كساد بالبين يتلف
أو:

لئن غبتموا عني فإن محلكم
لفي مهجتي بين الجرائح والحشا
أو:

خيالك في التباعد والتداني
وذكرك لا يفارقه لساني

وفى «حكاية على نور الدين مع مسرهم الزنارية»
يقول نور الدين لأولاد التجار: يا جماعة والله أنتم ملاح
وكلامكم مليح ومكانكم مليح إلا أنه يحتاج إلى سماع
طيب فإن الشراب بلا سماع علمه أولى من وجوده كما
قال فيه الشاعر هذين البيتين:

أدراها بالكبير والصغير

وعلمها من يد القمر المنير

ولا تشرب بلا طرب فإني

رأيت الخيل تشرب بالصغير

ويند التكرار فى أشعار (الليالى) عن الحصر ولكن
هذه الأمثلة تقول لنا إن الوقائع والمناسبات المختلفة قد
تستدعى فكرة واحدة، وقد نحيل إلى مقولة بعينها.

قد تكون الواقعة أساسية فى الحكاية كما فى
«حكاية الصياد مع العفريت» أو عارضة فيها كما فى
«حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، وقد
تمثل تحويلاً مجرى الرؤية كما هو حال الخليفة مع
الشيخ إبراهيم، أو تمثل مجرد دفع للأحداث كما هو
حال نور الدين مع جماعة أولاد التجار، وقد تشير إلى
فعل متحقق كما نرى فى علاقة الشاب والصبية
الشهوانية، أو تشير إلى نزوع كامن كما نرى فى علاقة
الصانع والجارية التى تفشل، ولكن الواقعة - فى كل
الأحوال - تثير حقيقة واحدة (اختلاف الأزواق، تأثير
السماع على الجوارح، غلبة شهوة الجنس على
الإنسان) لم تكن لتثير غيرها. الحقائق الواحدة، إذن
تتشكل فى سياقات مختلفة، وتخلق لوجودها مناسبات
متباينة، وتقترح ارتباطات شديدة التنوع. وذلك بعض
النظر عن الدور الذى تلعبه الأفعال والأحداث فى توجيه
الصراع الإنسانى أو صياغة نتيجة التفاعل الاجتماعى
بين الأفراد بعضهم والبعض الآخر.

والإشباع والانساع والتسبيغ هى الخصائص التى تميز
الحكى فى (الليالى)، وتمنحه مظهره المسرف فى
الإحاطة والتفصيل.

لعل ظاهرة التكرار فى أشعار (الليالى) معادل
نوعى لذلك الإغفال السردى. ويبدو أن فن التعبير الشعبى
يكلف بلوك الإقاعات والمعانى مثلما يكلف بمط
الأشكال وتوليدها ولا يستثنى من ذلك إلا المثل الشعبى
بقدرته على الإيجاز والتكثيف. ولكن المثل الشعبى قد
وجد أيضاً لدى يلاك ويستعد فى كل الأحيان.

فى «حكاية الصياد مع العفريت» ينشد الصياد
قائلاً:

يا عاتضاً فى ظلام الليل والهلكة

أنصبر عناك فليس الرزق بالحركة

وفى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس
الجليس»، يقف صياد اسمه «كريم» تحت شاييك قصر
الخليفة ويلقى شبكه فى الدجلة منشداً:

ياراكب البحر فى الأهوال والهلكة

أنصبر عناك فليس الرزق بالحركة

أما ترى البحر والصياد منتصب

فى ليله ونجوم الليل محسبة

قد مدّ أثنابه والموج يلطمه

وعينه لم تزل فى كلل الشبكة

.. الخ.

فى الحكاية نفسها، يتناول الشيخ إبراهيم قدحاً من
الخمر ويقول للمرأة: يا سيدة الملاح الشرب بلا طرب غير
فلاح، ألم تسمعى قول الشاعر:

أدراها بالكبير والصغير

وعلمها من يد القمر المنير

ولا تشرب بلا طرب فإني

رأيت الخيل تشرب بالصغير

كما نقراً:

إن النساء شيساطين خلقن لنا

نعوذ بالله من كيد الشيساطين

وهو تحوير للبيت المعروف:

إن النساء رياحين خلقن لنا

وكلنا يشتهي شم الرياحين

لثمة بعض من الشعر الذي يتميز بالجزالة أو الرصانة اللغوية يبقى - أيضاً - على ما هو عليه دون تدخل فيه أو إسقاط منه. هل نلعل ذلك بتعدد واضعي الكتاب، وبمصور ثقافة البعض منهم، أم أن للأمر وجهاً آخر غير الوجه السابق أو إضافة إليه؟ أحسب أن ثم دافعا داخليا يفضي إلى الركادة التي تمثل ظاهرة مهيمنة في أشعار (الليالي)؛ فالقاص والجامع والمذون يقصدون إلى التجاوز والتساهل، بل ربما إلى التشويه أحيانا، بدافع من الاحتجاج على نظام البلاغة الرسمي الذي يعكس - في بعد من أبعاده - بنسبة الوعي الاجتماعي. لعلهم يسخرون من سلطة النخبة بسخرتهم من سلطة النص، ولعلهم يعيشون قليلاً بالتقاليد الثابتة من خلال عبثهم بلأكرة الثقافة، ولكنهم لا يرمون - في الحقيقة - إلى تقويض الصرح أو هز دعائم البنيان هزاً عنيفاً ينال من صموده أوبقائه. إنهم يلقون حجراً في

المياه الراكدة، ويشبهون في شغبهم الريح التي تلاعب الأغصان. وماهيمنة الساذجة والهشاشة على عنصر الإنشاء اللغوي عموماً - يستوى في ذلك الشعر والنثر - إلا تقديم للمعنى على الشكل، وانتصار للرؤية والربا على الأداة، وإبراز لأهمية الرسالة على حساب اللغة، أو لأهمية الوضوح على حساب الدقة. وإذا نجح القاص الشعبي في الوصول إلى سواد الناس فلا بد أنه قد نجح - كذلك - في الوصول إلى صفوتهم. وإذا استطاع أن يسحر بخياله الفريد خاصة السامعين والقارئین فلا بد أنه قد استطاع أن يسحر من هم دونهم من أوساط الناس وعامتهم. ومادام الأمر كذلك، فإن القاص الشعبي، ومثله الجامع والمذون، لا يجد حرجاً في أن يحذف لفظاً مستقيماً ويضيف لفظاً أعرج إذا خلص هذا الأخير إلى ما ينطوي عليه من قصد، كما أنه لا يلقى من نفسه لوماً إذا أهمل حرفاً أو كسر ميزان بيت من الشعر حيثما لا يفرض الإهمال أو الكسر إلى إخلال بالمضمون. بل إنه يرى كلمة «ديانة» أكثر انسجاماً لقصد من كلمة «لديانة»، ويلتقي في كلمة «السمينة» مالا يلتقي في كلمة «السحابة» من حسية ومباشرة وتجسيد.

وهو - بعد ذلك كله - يرى في تحور الكلمات والمعاني براءته الخاصة، ويفرح بقدرته الساذجة على اللعب والمناورة دون أن يدعى لنفسه شيئاً خاصاً أو يبارك جرائه على إزعاج البيان.

الهوامش:

١ - Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey, 1973, P109, 105.

٢ - Antony Easthope, *Poetry as Discourse*, Methuen, USA, 1983, P8.

٣ - أبو منصور الداني، من غلب عنه المطرب، تحقيق نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٤. وقد وجدت هذا البيت ثلثه مذكوراً في إحدى مخطوطات الليالي.

٤ - السابق نفسه، ص ١٣٩.

٥ - جان دولنيو، تكون الأهرام في الحياة الاجتماعية، ترجمة: منصور القاضى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ٧.

٦ - غاستون بلنار، شاعرية أحلام اللفظة، ترجمة جورج سعاد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢٣.

٧ - نغولاي برديايف، العزلة والمجتمع، ترجمة نؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٥ ومقابله.

ألف ليلة وليلة

ومشكلة الهوية

(دراسة تقييدية)

أحمد مرسى *

«وقال والله إن قلبي نال من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتعبين في
الدين غير الفاسد».

الوزير دلتان

من «حكاية عمر النعمان» وولديه شركان وضوء المكانة

أبو إسحق؛ معنى ذات بينكم، حقيقة وصلكم. وكذلك
«اللهم أصلح ذات البين» أى؛ أصلح الحال التى بهما
يجتمع المسلمون، و «ذات الشئ» خاصته وحقيقته،
و«عرفه من ذات نفسه» كأنه يعنى: سريره المضمر. «إنه
عليم بذات الصدور» معناه بحقيقة القلوب من
المضميرات^(١). هكذا نرى أن «الذات» تعنى - أصلا -
الحال والحقيقة ظاهرة وباطنة. ومن ثم، فإن «ذاتى»
تعنى حقيقتى، وحالتى. ولن ندخل هنا فى تتبع تاريخى
لاستخدامات الكلمة يبعثنا عن قصدنا، خاصة أن
الفلاسفة المسلمين والمتكلمين والصوفية قد استخدموا
الكلمة أو المصطلح لتعنى معانى محددة لامجال لها فى

يستخدم مصطلح «الهوية» لترجمة المصطلح
الإنجليزى Identity المشتق من الكلمة اللاتينية
التي تعنى «المماثل أو المشابه». وهذا المصطلح «هوية»
مصطلح حديث فى الثقافة العربية؛ إذ استخدمت هذه
الثقافة مصطلحا آخر هو اللات لتعنى به - إلى حد ما -
ما يعنيه مصطلح الهوية. تذكر المعاجم العربية كلمة
«الذات» بمعنى «الحال» كما فى «أصلح الله ذات
بينهم» أى «حاله»^(٢)، وكما فى قوله تعالى «فاتقوا
الله وأصلحوا ذات بينكم» أراد الحالة التى للبين. وقال

* أمثلة الأدب الشعبي، رئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة
القاهرة.

هذه الدراسة. ولقد استخدم بعض الباحثين مصطلحات من مثل «الذات الخاصة» و«الذات العامة» و«الذات الفردية» و«الذات الجمعية»، وهم يمتدحون بـ «الذات» فى هذه الاستخدامات، مايقابل «الهوية» فى استعمالات أخرى.

على أية حال، إننا نرى استخدام المصطلح بالمعنى الحديث لايمد كثيراً عن الأصول القديمة سواء فى العربية أو اللاتينية، فنحن عندما نقول: إننا لابد من أن نتعرف ذاتنا، أو هويتنا، فإنما نعنى - فى المقام الأول - أننا نريد أن نعرف حقيقتنا وحالنا، وأن ندرك بالتالى من نحن، وأين موقعنا من حركة التاريخ، وطبيعة علاقتنا مع الآخرين. كما أننا عندما نتحدث عن ذات أو هوية جمعية، إنما نعنى تشابه أو تماثل مجموعة من الذوات أو الحقائق الفردية، أو عدد من السمات والخصائص المادية والمنوية المشتركة. وبمعنى آخر، إنها تعنى أساليب تفكير، وأنماط سلوك متشابهة أو متماثلة وسائدة إلى حد كبير.

هنا من ناحية، ومن ناحية أخرى ينبغى أن نتحفظ هنا بأن هذا التماثل أو التشابه لا يعنى المطابقة الكاملة بحال من الأحوال؛ ومن ثم فإن هذه الهوية الجمعية، أو الحقيقة الجمعية، أمر نسبى يقوم على تحقيقه شعب أو جماعة عن طريق التفاعل بين الأفراد بعضهم وبعض من ناحية، وبين الأفراد والعوامل التى تشكل حياتهم اجتماعياً وتاريخياً وثقافياً وبيئياً، تأثيراً فيها، وتأثراً بها، من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، لانتصحب هذه الهوية الجمعية أمراً موروثاً، ناشئاً عن جوهر لايتغير أو بنية عقلية، أو نفسية، ثابتة. إنها إذن حقيقة لاختردها الغريزة، ولاتصوروها الفطرة، وهى أيضاً حقيقة تشترك فى تكوينها مجموعة كبيرة من العوامل، تتبلور فى النهاية، كى تعطى ملامح عامة يصح أن نستخدمها فى التعميم إلى حد كبير.

وتصبح الهوية العامة أو الجمعية، بهذا المعنى، مانحصر الجماعة على إظهاره على أنه ملامح ثابتة

يتشابه فيها أعضاؤها ويمثلون فى كثير من رؤاهم ومواقفهم، برغم أن الواقع قد يجعل أعضاء الجماعة تختلف مشاربهم وتتوزع اهتماماتهم وتتعدد رغباتهم، وهو ماقد يؤدى - إذا ما تعمقت هذه الاختلافات بعقول الأفراد - إلى أشكال عدة من الصدام بين ذات الفرد وذات الجماعة. ومهما يكن من أمر، فإن الأفراد الذين ينشأون فى وسط اجتماعى ثقافى واحد يكثفون - برغم الاختلافات الفردية - عن سمات واحدة متماثلة أو متشابهة.

وكما زادت وحدة هذا الوسط، زاد تشابه هذه السمات؛ ذلك أن معاناة أوضاع وتجارب ومواقف متماثلة، تؤدى إلى إنتاج أو تكوين هوية متماثلة بين الأفراد والجماعات التى تتعرض لها. ولذلك، فعندما ترتفع درجة التماثل، كما نرى فى المجتمعات القبلية أو الزراعية الصغيرة، تصبح الوحدة بارزة أو التماثل متحققاً إلى حد كبير.

إن هناك تصورات و مشاعر، فردية وجمعية، تستقر فى اللغة، وفى الفن والمعادن والتقاليد والقيم.. إلخ؛ يمكن الرجوع إليها فى تحديد هوية الشعوب والأمم، ولكننا ينبغى أن نتحفظ هنا بأن هذا ليس أمراً مطلقاً، أو يرجع إلى تركيب عقلى متأصل فى طبيعة الجماعة أو الشعب أو الأمة، وأننا لكى نتعرف علاقة جماعة بجماعة أو أمة بأمة أخرى، فإن علينا أن ندرك الهوية التى تميز هذه الجماعة أو تلك الأمة، كما أننا يجب أن ندرك أيضاً أن هذه الهوية تعنى، فيما تعنيه، مجتمعاً يتفاعل باعتباره وحدة مع المجتمع الآخر، أو المجتمعات الأخرى، أى مع عالم مختلف عن عالمه، قريباً أو بعيداً.

وعلى ذلك، فإن عادات الشعوب وتقاليدها وقيمها، ليست مجرد ظاهرة عابرة لانتلبت أن تنتهى أو تزول؛ ولعل أقصى مايمكن أن نشير إليه فى هذا الصدد أنه يحدث تحول أو تغير سريع أو بطيء لهذه العادات والتقاليد، تبعاً لطبيعة السمات التى تتكون أو تتشكل منها.

الفرقة والانقسام تنحسر في أوروبا ليحل محلها دعوة إلى التجمع من أجل تحرير قبر المسيح باعتباره رمزاً للوحدة ونبذ الفرقة والانقسام.

هذه الحكاية الطويلة التي استغرقت مائة وخمسة عشر ليلة من ليالي (ألف ليلة وليلة) تخكي في جوهرها صراعاً عسكرياً، وتحمل بين أعطافها نزعة قومية دينية من بدايتها إلى نهايتها، بالإضافة إلى اتجاهات أخرى، اجتماعية وثقافية، تلخص مظاهر التفاعل الحضارى بين الشرق العربى الإسلامى، والغرب الأوروبى الكاثوليكي في غمرة تصادمهما العسكرى في الحروب الصليبية^(٢٢).

كما تصور في الوقت ذاته - بشكل فنى ذكى - هموم الإنسان العربى ورؤيته لما آل إليه حاله ونفسه لما حل به، ورؤيته لهويته، وهذا هو مركز اهتمامنا.

تخكي الحكاية عن أن «أفريدون» ملك القسطنطينية أراد الاستعانة بالملك عمر النعمان لمحاربة «حردوب» ملك قيصرية بسبب ثلاث خبزات أرسلت إليه من أحد ملوك العرب فحجزها «حردوب» في الطريق. وهرسل عمر النعمان ابنه «شركان» ومعه جيشه ووزيره «دندان» لنجدة «أفريدون». ويتلقى «شركان» في دير من أديرة الشام «بأبريزة» ابنة «حردوب»، وهي من النساء الفوارس، فتخبره بعد صراع وقتال:

«مع شواهي أم حردوب والبطارقة، أن هذه حيلة من الملك أفريدون لأن عمر النعمان سبى صفية ابنته فقد أسرها حردوب ولم يعرفها فأرسلها مع جاريات أخريات إلى عمر النعمان هدية. وتره الخبزات الثلاث دليلاً على أن الحرب ليست من أجلها، فيعود شركان إلى بفسداد وتلحق به أبريزة. ولكن شواهي، وهي عجزز مأكرة، تلعب أهم دور في القصة، كانت قد عادت من عند حردوب وجاءت بهجيش لمحاربة شركان، فإذا بها تجد جارية أبريزة عاتلة من بفسداد فتخبرها بأمر أبريزة، وكيف اعتدى عليها عمر النعمان، وكيف ولدت في الطريق وأعتدى عليها العبد الغضبان وقتلها، وهذا ابنها من

والذى لا شك فيه أن الهوية الجمعية أقل تأثراً بالمتغيرات التي تحدث للهوية الفردية؛ ذلك لأن الفرد يمثل أولاً وأخيراً لروادة واحدة، ويصم في نطاق حياة واحدة، بينما تعبر الجماعة أو الشعب عن تفاعل مستمر بين مجموعة كبيرة من الإرادات الفردية والجمعية على السواء، ويحرك الفرد نفسه داخل هذه الدائرة عن وعى أحياناً وعن غير وعى أحياناً أخرى، كى يصل في النهاية إلى تحديد علاقته بالهوية العامة سلباً أو إيجاباً.

وهذه الهوية الجمعية تنتج أساساً من عاملين: عامل داخلى يأتي من تقاليد الماضى وموروثاته، وعامل خارجى يعكس تفاعل المجتمع مع وضع خارجى، قد يكون جغرافياً أو اجتماعياً أو ثقافياً، أو اقتصادياً، أو عسكرياً، مما يفرض نوعاً من المواجهة التي لا بد منها، تتمثل في مجموعة من ردود الفعل التي تميز هوية عن هوية أخرى.

وتمثل «حكاية عمر النعمان وحكاية ولديه شركان وضوء ألكان» نموذجاً للهوية الجمعية العربية الإسلامية في صراعها مع ذاتها أولاً وفى مواجهة الصراع مع الروم عامة، والغزوات الصليبية التي استغرقت ما يزيد على قرنين من الزمان، كما توضح تأثير العامل الداخلى - أى تقاليد الماضى العربى وموروثاته - في صياغة تلك الهوية:

«لقد كانت الحروب الصليبية حروباً عسكرية، ومواجهة حضارية طويلة بين الشرق العربى الإسلامى والغرب الكاثوليكي، وقد بدأت المواجهة في وقت كانت الحضارة العربية الإسلامية فيه قد وصلت إلى أقصى مراحل نضجها وتطورها؛ ثم بدأت تخبو. كذلك كان العالم العربى يعانى من فوضى تشتت والتشرذم السياسى الذى كان سر نجاح الحملة الصليبية الأولى»^(٢٣).

وهي الحملة التى سبقها ومهد لها حروب بين المسلمين والمسلمين؛ مزقت الدولة إلى أشلاء ودويلات متنافسة متناحرة، في الوقت الذى كانت فيه عوامل

ضوء المكان على أمره بعد قتل أخيه ويقوم حول القسطنطينية حزناً فيسليه الوزير بـقصص».

وهنا تدخل فى الليالى قصص تختلف باختلاف النسخ، ولكنها فى نسختنا قصة تاج الملوك ودنيا وقد أدمجت فيها قصة عزيز وعزيزة.

«وبعد أربع سنوات من حروب لا طائل تحتها يعود المسلمون إلى بغداد مصممين على العودة بعد سنتين. عاد ضوء المكان فإذا له ابن هو كان ما كان وإذا ابنة أخيه شركان من أخته زهرة الزمان واسمها قضى فكان قد كبرت وأحبها ابن عمها. ويموت ضوء المكان ويتجبر الحاحب ويتولى الملك باسم سلسان؛ فما يعلم بحب أبناء العم حتى يفرق بينهما؛ فيخرج كان ما كان هائماً على وجهه فى القفار. ويلتقى بصباح العربى العاشق مثله. ويصادف الفرس القانون فرس ملوك القسطنطينية وقد فاز به سلال خيل من جيش كهرداش العربى، الذى كان قد أخذه بدوره من جيش كانت فيه شواهى آتية لمصالحة ملك بغداد. ويدخل كان ما كان بغداد بعد ما علم أخبار الشقاق بين دندان، وزيه، وسلسان، مفتعصب ملكه. فيصالح الحاحب سلسان ويهدية الفرس «القانون». ولكن حب أبناء العم يفرقهما من جديد. فيهمم كان ما كان على وجهه ويحارب كهرداش ويسرق الأسلاب إلى سلسان ليترضاه ثانية. فيرضى، ولكنه فى الوقت نفسه يقرى جنده بقتل كان ما كان أثناء الصيد، فيقتلهم كان ما كان ويؤثر أهلهم على سلسان وبأسروته. ولكن كان ما كان يعود ثانية ليترضاه ويغك أسره من أجل حبيبته. ولكن سلسان يريد قتل كان ما كان

عمر النعمان معها. وتقسّم شواهى أن لا بد من الانتقام من عمر النعمان؛ وتبدأ بإعداد الجوارى اللاتى متوقع بهن عمر النعمان فى مكيدتها.

وكان شركان قد أحب أبريزة فحزن لما أصابها بسبب أبيه. وكانت صفية قد ولدت فى غيبته أنحاً له وأختاً هما ضوء المكان وزهرة الزمان. ويرى شركان حب أبيه لأخويه فيشار ويريد مفارقة بغداد فيؤمره أبوه على دمشق. وفى دمشق يشتري جارية فإذا بها أخته زهرة الزمان كانت قد خرجت مع أخيها ضوء المكان للحج فمرض أخوها واضطرت إلى أن تخدم لشدائيه، فقد كانا خرجا خلسة دون أمر أبيهما عمر النعمان لأنه منعهما. ويزوجها أخوها من حاجبه ويرسلها إلى بغداد. وفى طريق العودة إلى بغداد تلتقى وأخاها ضوء المكان الذى كان قد مر بأحوال مدة فراقها. ثم يلحق شركان بأخته. فإذا شواهى قد أنفلتت حيلتها وقتلت عمر النعمان. ويجتمعون جميعاً ويخرجون لقتال أفريدون وحردوب ومن تبعهما.

وتتكرر شواهى فى زى الزاهد وتعمل معهم فى الجيش وتقتل عليهم بأن أوهمتهم أن فى الدير الذى أمامهم ابنة لدقيانوس اسمها تماثيل هى آية فى الجمال. فيدخلون الدير وقد انفصل الأخوان عن جيشهما فإذا الجند محدقة بهما وإذا معركة تسفر عن سجن الأخوين، فيحتالان ويتغلبان، وقد أعانتهما سكر النصارى، ويصلان إلى القسطنطينية. وفى الحرب يقتل ضوء المكان أفريدون بعد أن جرح هذا الأخير شركان. وكانت شواهى لا تزال توهمهم، ولا تزال تخدعهم، وكانت ساهرة جنب شركان جريحاً فلما علمت بموت أفريدون قتلت شركان. ويراها الوزير دندان تفعل ذلك فيفضح أمرها، ويقلب

مرة ثالثة. فيغري، بمعونة زوجه نزهة الزمان، يكون المعجز لتحتل عليه بقصة تقصها عليه لينام. ولكن قضى فكان أم كان ما كان تتعاونان على إنقاذه ويخرج من بغداد. ولأمر لا يغسره القاص بأكثر من قوله «لأمر اقتضت ذلك» تخرج نزهة الزمان ويجمعون من جديد لقتال النصارى وملتقون برومزان فإذا هو ابن أهريرة من عمر النعمان وأخو ضوء المكان ونزهة الزمان ويتعارف الأقرباء وتعين الخزرات الثلاث على إبراز قرابتهن أو تأكيدها وتبدأ مسألة حل العقد الملقة التي تخل عادة في آخر كل قصة في الليالي. فيلقى كل من ضر أحدًا من أفراد الأسرة جزاء وكانت أهمهم شواهي. فيورهمها رومزان أنه انتصر على المسلمين فتأثبه بغداد فيأسرها ويصلونها آخر الأمر على أبواب المدينة (٥).

هذه المحاولة لتلخيص الحكاية تحافظ على عمودها الفقرى، وتقدم أهم جوانبها، لكنها بالطبع لا تفى عن قراءة الحكاية كاملة، لما تخفل به من تفاصيل كثيرة، نعرض هنا عن تلخيصها، وإن كنا فى ثنايا تحليلاتنا سنورد بعضاً منها.

إن ما يهمنى فى الحقيقة فى هذه الدراسة هو محاولة تعرف الهوية العربية الخاصة التى عبرت عنها هذه الحكاية، وما آل إليه حالها فى مواجهة هوية أخرى مناقضة ومعادية.

هذه المحاولة ستقتضى منا أن ننظر فى أمرين:

١ - كيف قدم راوى - أو رواة - الحكايات الشخصيات؟ ثم،

٢ - كيف قدم الأحداث المهمة التى التفت حولها - أو اصطلمت بسببها الشخصيات؟

أولاً: الشخصيات:

١- عمر النعمان

- من الجبارة الكبار.
- قهر الملوك الأكاسرة والقيصرة.
- لا يصطلى له بنار.
- لا يجاربه أحد فى مضمار.
- إذا غضب يخرج من منزله لهيب النار.
- ملك جميع البلاد، ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار.
- أملاء جميع العباد ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد.

- دخل فى حكمه المشرق والمغرب وما بينهما...

- أذعنت لطاعته الناس، وجميع الجبارة خضعت لهيبته، وقد عمهم الفضل والامتنان، وأنشاع بينهم العدل والأمان.

- حملت إليه الهدايا من كل مكان.

- جئى إليه خراج الأرض فى طولها والعرض.

- له أربع نساء.

- رزق بشركان من واحدة منهم.

- له ٣٦٠ سرية على عدد أيام السنة القبطية، وهن من جميع الأجناس.

- له ١٢ قصراً على عدد شهور السنة، فى كل قصر ٣٠ مقصورة.

(٣٦٠ مقصورة بعدد السرايا) (ص ٢٠٣)

٢ - شركان

- نشأ أفة من آفات الزمان.

- قهر الشجعان وأباد الأقران.

وهي تسمى نتيجة ما حدث لها (غصة الزمانه) (٢٤١).
وكما يراها التاجر الذى اشتراها من البدوى:
- أعجوبة الزمان وبقيمة العصر والأوان.
- لا يحتاج إلى زينة (٢٥٩ - ٢٦٠).

٥ - الوزير دندنان

- شيخ كبير.
- مثله من تستثيره الملوكة (٢٠٧).

٦ - صفية

- رومية.
- من أحسن الجوارى، وأجملهن وجهاً،
وأصوبهن عرضاً.
- ذات جمال باهر، وعقل وافر.
- على صلاح، تحسن العبادة.
- بنت ملك القسطنطينية (٢٠٤).
- عذبة الألفاظ، دقيقة الفهم، ذات أدب ومعرفة
(٢٢٨).

٧ - إبريزة

- كالبدلر عند تمامه.
- ذات صاحب مزجوج، وجبين أبلج، وطرف
أهدب، وصدغ معقرب
- كاملة فى الذات وفى الصفات.
- لها ساقان كالمرمر، فوقهما كثيب من البللور
ناعم سربر، وبطن يفسح المسك منه، كأنه
مصفتح بشقائق النعمان، وصدور فيه نهديان كفطلى
رمان.
- أردافها تتلاطم كالأمواج فى البحر الرجراج
(٢٠٩).

- تتكلم بأحسن الكلام (٢٢٧).

- تقارع الفرسان وتصرعهم.

- حين بلغ مبلغ الرجال، وصار له من العمر ٢٠
سنة أطاع له جميع العباد، لما به من شدة البأس
والعناد.

- اشتهر فى سائر الآفاق، فازداد قوة، طغى وتجبهر
وفتح الحصون والبلاد.

- أصابه الخم الشديد عندما علم بأن إحدى
جوارى أبيه حامل.

- أضمر فى نفسه أنه إذا جاءت الجارية بولد قتله
(٢٠٤).

- كان من عادته أن ينام على ظهر
جواده (٢٠٨).

- أسد الدين (٢٩٠).

- فارس الشجمان وشجاع الفرسان (٣١٨).

وهو على لسان أعدائه:

- مخرب البلاد وسيد الفرسان.

- من فتح القلاع وملك كل حصن متاع.

- الأسود المشعوم.

- شرارة حمرة عسكر الإسلام (٢١٧).

٣ - ضوء المكان (وهو طفل)

- يشبه البدر.

- ذو جبين أزهر.

- وخد أحمر مود (٢٠٤).

أما وهو مريض، فهو:

- لآليات بمارضيه.

- ذو بهاء وجمال (٢٣٦).

٤ - لزهة الزمان (وهى طفلة)

- أبهى من القمر.

أما أثناء مرضها، فيراها البدوى المخادع:

- جميلة ذات قشف.

- قطعة مدنية - حضرية (٢٠٥).

صورة قرد، وطلعت طلمة الرقيب، وقره أصعب من فراق الحبيب.

- له من الليل ظلمته ومن الأبحر نكهته، ومن القوس قامته (٢٩١).

- الذى حرق الأكباد، وفزعت من شره الأجناد من الترك والديلم والأكراد^(٢).

إن هذه المجموعة من الشخصيات تصلح للوفاء بالفرض الذى نريده بتمثيلها نماذج متعددة من الشخصيات العربية وغير العربية، وربما كان من المهم أن نذكر هنا أن الحكاية لم تهتم بالأحاديث المادية من الناس، فالجارية «مرجانة» والعبد «الغضبان» أسودا اللون بالطبع، «والبدوى» لا اسم له، وكذلك «الوقاد» والتاجر... إلخ. قد تضع الحكاية «مرجانة» فى موقف نعرف منه مدى إخلاصها لسيدها وحبا لها، و«الغضبان» كى نرى مدى حسنه ونزاهته، و«البدوى» لنعرف كم هو جلف مخادع، وكذاب جشع، وهكذا. ولكنهم جميعا لا يشاركون فى صنع شيء له قيمة أو ذى أثر فى الصراع الدائر فى الحكاية.. إنهم يكادون يكونون مجرد جسر لوصول حدث بحدث أو شخصية بأخرى.

على أية حال، إن هوية الفرد، أو هوية الجماعة، تعتمد فى تعريفها على هوية الآخر أو الآخرين، كما أنها تتحقق من خلال انعكاس هوية أخرى عليها.

ولكى تكتمل لنا جوانب الصورة التى نحاول أن نكونها لرؤية القاص - أو القصاص الذين رويوا هذه الحكاية وغيرها من حكايات (ألف ليلة وليلة) لهويته وهوية الآخرين، فإننا ننوّد بعضها من مواقف هذه الشخصيات فى علاقات بعضها ببعض. فعمر النعمان منذ السطور الأولى للحكاية يبدو مولعاً بالنساء، لم نره يقود غزوة أو يخوض حرباً. وإنما اكتفى القاص بوصفه بتلك الأوصاف التى تدل على فروسيته وقوته. ولكنه فى الوقت ذاته ركز تركيزاً شديداً على غرامه بالنساء، فهو ما إن رأى «إيريزه» حتى «عبلت عقله، ثم إنّه قهرها إليه

- قرأت الكتب وتعلمت الأدب من كلام العرب (٢١١).

٨ - شواهي ذات الدواهي

- عجز تصارع كالرجال.
- تبدو وهى عارية كأنها عفرية أو حية رقطاء.
- عندما وقعت ضرطت ضرطتين، عفرت إحداهما فى الأرض ودخنت الأخرى فى السماء (٢٠٩).
- العاهرة الشاطرة (٢٨٦).
- سيدة المعائن الماكرة، ومرجع الكهان فى الفتن الثائرة (٢٩٠).
- قرن خيار شبر من شدة المواد (٣٠٠).
- كاهنة من الكهان (٢٩٦).
- الكاهنة (٣٠٤).
- عجز النحس (٣٠٦).
- الشيطان المريد (٣١٢).
- ذات الأفك والبهتان (٣١٣).
- الثعلب المختال للاختيال (٣١٥).
- الداهية العظمى والطامة الكبرى (٣١٦).

٩ - الفريديون

- صاحب البلاد اليونانية المقيم بمملكة القسطنطينية (٢٠٥).
- فارس عظيم، يقتل بأنواع القتال، ويرى بالعجارة والنبال، ويضرب بالعمود الحديد، ولا يخشى من البأس الشديد (٣١٩).

١٠ - لوقا بن شملوط

- مافى بلاد الروم أعظم منه ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطمع بالرمح.
- بشع المنظر كأن وجهه وجه حمار، وصورته

أحوالك لما سمعت هذا الخبر مع أنك صاحب المملكة من بعدى... فأطرق شركان برأسه إلى الأرض واستحى أن يكافح والده... .

ثم إنه يرى أن أباه طامع فى حبيبته إريزة فيقول لها:

« وأعشى عليك أن يتزوجك، فإني رأيت منه علامة الطمع فى أن يتزوج بك... » (٢٢٧). وبالطبع، فإن ماقله «النعمان بإريزة» كان شيئا آخر مختلفا. كما أن شركان عندما علم بفقد أخيه وأخته «حزن على حزن أبيه، وفرح لفقد أخيه وأخته» (٢٦١).

وهو «شركان» الذى يصف القاص لقاءه مع «إريزة» على هذا النحو:

«نظر فإذا هو بأكثر من عشرين جارية كالآقمار حول تلك الجارية [إريزة بالطبع] وهى بينهن كالبدن بين الكواكب وعليها ديباج ملوكى وفى وسطها زنار مرصع بأنواع الجواهر، وقد ضم خصرها وأبرز ردفها فصارا كأنهما كشيح من اللؤلؤ تحت قضيب من فضة ونهداها كفحلحلى رمان، فلما نظر شركان ذلك كاد عقله أن يطير من الفرح، ونسى عسكره ووزيره... » (٢١٣).

وفى موضع آخر.. يحكى: «فشرب فقالت له يامسلم انظر كيف أنت فى الذ عيش ومسرّة، ولم تزل تشرب معه إلى أن غاب عن رشده» (٢١٤) ... وفى موضع ثالث:

«فلما فرغت من شعرها نظرت إلى شركان فوجده قد غاب عن وجوده ولم يزل مطروحا بينهن ممدوداً ساعة لم أفاق وتذكر الغناء فمال طربا، ثم إن الجارية [إريزة] أقبلت هى وشركان على الشراب، ولم يزالا فى لعب ولهو إلى أن ولّى النهار بالرواح ونشر الليل الجراح... » (٢١٥).

وأدناها منه، وأفرد لها قصراً مختصاً بها ويجوارىها ورب لها ولجوارىها الروائب» (٢٢٧). ويذكر القاص فى موضع آخر: «وأما ما كان من أمره مع «إريزة»، فإنه اشتغل بحبيها، وضار ليلا ونهاراً مشغوفاً، وفى كل ليلة يدخل إليها ويتحدث عندها، ويلوح لها بالكلام، فلم ترد له جواباً... فلما رأى تمنعها منه اشتد به الغرام وزاد عليه الوجد والهيام... » (٢٢٨)، ونحن نعرف بالطبع نتيجة هذا الغرام والهيام وما جرّه على أبطال القصة..

وفى موضع آخر يطلب عمر النعمان من ابنه «شركان» أن يرسل إليه - على عجل - بخراج الشام:

«لأنه جاعنا من بلاد الروم عجوز من الصالحات وصحبتي خمس جوار نهد أبكار، وقد حازوا من العلم وفنون الحكمة ما يجب على الإنسان معرفته... فلما رأيتهن أحببتهن وقد اشتبهت أن يكنّ فى قصرى وملك يدى لأنه لا يوجد لهن نظير عند سائر الملوك، فسألت العجوز عن لمنهن فقالت لا أبيعهن إلا بخراج دمشق وأنا والله أرى خراج دمشق قليلا فى لمنهن فإن الواحدة تساوى أكثر من هذا المبلغ... فعجل لنا بالخراج لأجل أن تسافر المرأة إلى بلادها، وأرسل لنا الجارية لأجل أن تناظرهن... » (٢٦٣).

هذا ما كان من أمر «النعمان». أما ما كان من أمر «شركان»، فإنه «لما علم أن جارية أبيه حملت اغتم وعظم عليه ذلك، وقال قد جاعنى من يتزاعى فى المملكة، فأضمر فى نفسه أن هذه الجارية إن ولدت ولداً ذكراً قتله، وكتب ذلك فى نفسه» (٢٠٤)؛

«فلما سمع «شركان» أن له أختاً يسمى ضوء المكان... التفت إلى والده الملك النعمان وقال له: يا والدى ألك ولد غيرى، فقال نعم... ثم أعلمه أن اسمه «ضوء المكان» ... فصعب عليه ذلك ولكنه كتم سرّه... فقال له الملك: «مالى أراك قد تغيرت

العاهرة الشاطرة التي اسمها ذات الدواهي... ولا بد أن تغزوكم وتقتلكم وتأخذ منكم الديار فتهلكون عن آخركم ...» (٢٨٦).

وتتشب الحرب بين العرب والمسلمين والروم الصليبيين، وتميل الكفة بالطبع لصالح العرب المسلمين، ولكنهم لا يحققون نصراً نهائياً، ويظل الأمر سجالاً بين الفريقين، مما يحتاج معه الأمر للتدخل «شواهي»، مشيرة عليهم بما يفعلون، وتمهيداً لتحقيق وعددها بالقضاء على أولاد النعمان. وتتمكن بالفعل من قتل شركان بعد نجاحها في خناعه وخداع أخيه بتكرها، وظهورها زاهداً ناسكاً متعبداً، له كرامات وعلامات.

أما «إبريزة» التي أفاض القاص في وصف جمالها وفقاً لمعايير الجمال السائدة في حكايات (الليالي)، فلم تكن تلك الحسناء التي تذهل الفرسان عن أنفسهم فحسب، بل كانت أيضاً - كما صورت على لسان فرسان المسلمين - «فارسا إفريخيا».. مقدما على غيره من فرسان الإفرنج «له شجاعة وطمعنا نافلتان»، غير أن كل من وقع في يده من فرسان المسلمين يتغافل عنه ولا يقتله (٢٢٣). وهي حين برزت للقتال، تبدو فارساً غريفاً في سلاحه، و«قماشه من ذهب، وهو راكب على جواد أشهب، لأنبات بهارضية.. ثم كُرَّ الإفرنجي على المسلم وغالطه وطعنه بمقب الرمح فنكسه عن جواده وأخذه أسيراً»، وظل على هذا الحال حتى أسر من فرسان المسلمين عدداً كبيراً. وتبلغ ذروة تركيز القاص على فروسية «إبريزة» في لقاءها مع «شركان» الذي لم يكن ليستطيع التعرف عليها آنذاك، إذ «برز له [لها] شركان، وقلبه من الغيظ ملآن» :

«وساق جواده حتى دنا من الإفرنجي في الميدان، فكر عليه الإفرنجي كالأسد الغضبان وصدمه صدمة الفرسان، وأخذ في الطعن والضرب، وسارا إلى حومة الميدان، كأنهما جبالان يصطلمان أو بحران يتلاطمان، ولم يَزَلَا في قتال وحرب ونزال من أول النهار، إلى أن أقبل الليل بالاعتكار ثم انفصل كل

وتتعدد هذه المشاهد التي يبدو فيها شركان ذاهلاً عن نفسه وعن جنده، يصل الليل بالنهار، بين الطرب والذهو والشراب، حتى يتنبه إلى وجوده الروم، فيحاولون الظفر به، لكنه يتصدى لهم، ويتصر عليهم، فيعلو قدره في عيني «إبريزة» وتكتشف «أنها لم تصرعه حين صرعه بقوتها بل بحسنها وجمالها» (٢١٨).

هذه الفقرات الوصفية التي اقتطعناها من الحكاية توضح بعض ملامح صورة الجانب العربي المسلم كما صورته قاص عربي مسلم. وربما كان مما يكمل الصورة العامة أن نرى أيضاً بعض ملامح الصورة على الجانب الآخر، الجانب الرومي الصليبي، ومن خلاله.

إن أهم الشخصيات في ذلك الجانب المعجوز «شواهي» التي لقبها القاص بـ «ذات الدواهي» إلى جانب عدد آخر من الأوصاف السلبية، التي يمكن تلخيصها في صفتي الكره والحقن اللذين يدفعا إلى الشار والانتقام. ويذهب أن هذا الكره لم يكن سببه ماحلت لإبريزة حفيدتها فحسب، ولكنه مرتبط أساساً بالصراع بين العرب والروم، وتزداد حدته، ويضمحل إلى حد مفر، ورغبة عارمة في الانتقام والتدمير نتيجة مالهق أسرتها وقومها من إهانة عميقة، وإهدار لإنسانية حفيدتها. تخشى الحكاية... «ثم إن الملك «حردوب» دخل على أمه ذات الدواهي، وقال لها: أهكلنا يفعل المسلمون بآبنتي؟... ثم بكى بكاء شديداً. وتهديئ الأم من ثورة ابنها ورضيه، وتقسّم قائلة: «لا أرجع عن الملك النعمان حتى أقتله وأقتل أولاده ولأعملن معه عملاً تعجز عنه الدهاء والأبطال، ويتحدث عنه المتحدثون في جميع الأقطار» (٢٣٣).

وتبدأ «شواهي» في الإعداد لمؤامرتها الكبرى لقتل عمر النعمان معتمدة على ملمح رئيسي في شخصيته، وهو أنه «متمحن بحب الجوارى». وتنتج بالطبع في الوصول إلى غرضها عن هذا الطريق، وترك رسالة بجوار جثته تحدد مسار الصراع بعد ذلك تقول فيها :

«واتمم لاتتهموا أحداً بقتله وما قتله إلا

لقاء «شركان» و«ضوء المكان» مع «شواهي» الزاهد
العابد؛

«فلما فرغت المجوز من شعرها تناثرت من
عينها المدامع وجبينها بالدهان كالضوء
اللامع، فقام إليها شركان وقبل يدها وأحضر
لها الطعام فامتنت وقالت ابني لم افطر من
مدة خمسة عشر عاما فكيف افطر في هذه
الساعة وقد جاد على المولى بالخلاص من
أسر الكفار، ودفع عنى ما هو أشق من عذاب
النار؟ فاصبر إلى الغروب، فلما جاء وقت
العشاء أقبل شركان هو وضوء المكان وقدم
اليها الأكل وقال لها كل ابها الزاهد فقالت
مساء هذا وقت الأكل وإنما هذا وقت
عبادة الملك الديان، ثم انتصبت في المحراب
تصلى إلى أن ذهب الليل، ولم تزل على هذه
الحالة ثلاثة أيام بليلاتها وهي لا تقعد الا وقت
التحمية، فلما رآها ضوء المكان على تلك
الحالة ملك قلبه حسن الاعتقاد فيها وقال
شركان اضرب خيمة من الأديم لتلك العابد
ووكّل فراشا بخدمته وفي اليوم الرابع دعت
بالطعام فقدموا لها من الألوان ما تشتهي
الأنفس وتلك الأعين فلم تأكل من ذلك كله
إلا رغيفا واحدا بملح ثم نوت الصوم ولما جاء
الليل قامت إلى الصلاة فقال شركان لضوء
المكان إما هذا الرجل فقد زهد الدنيا غاية
الزهد ولولا هذا الجهاد لكنت لازمة واعبد
الله بخدمته حتى اللقاء وقد اشتبهت أن ادخل
معه الخيمة واتحدث معه ساعة فقال له ضوء
المكان وأنا كذلك ولكن نحن في غد ذاهبون
إلى غزوة القسطنطينية ولم نجد لنا ساعة مثل
هذه الساعة فقتل الوزير دندان وأنا الآخر
اشتبهى أن أرى هذا الزاهد لعله يدهو لى
بقضاء نحبي في الجهاد ولقاء ربى فبنى
زهدت الدنيا فلما جن عليهم الليل دخلوا

منهما عن صاحبه، وعاد إلى قومه... ولما
أصبح الصباح خرج له الإفرجي ونزل في
وسط الميدان، وأقبل عليه شركان، ثم أخذ
في القتال، وأوسع في الحرب والجمال،
وامتدت إليهما الأعناق، ولم يزالا في حرب
وكفاح وطعن بالرماح، إلى أن ولى النهار
وأقبل الليل بالاعتكار لم افتقرا ورجعا إلى
قومهما، وصار كل منهما يحكى لأصحابه
ملاقاته من صاحبه، ثم إن الإفرجي قال
لأصحابه في غد يكون الانفصال وبلغوا تلك
الليلة إلى الصباح (٢٢٤ - ٥٢٢).

ويتهى القتال بالطبع بأن يتعرف «شركان» على
«إبريزة» التي جاءت في إثره لأنها كانت قد أحبه
وعاهدته على اللحاق به، فتفرج هى عن الأسرى
المسلمين الذين أسرتهم، وتصبح «شركان» إلى قصر
أبيه. ويقع أبوه في حبسها كما نعرف، ويرواها عن
نفسها، ولكنها تمتنع عليه فيقوم بتخديرها والاعتداء
عليها، وتهرب وقد حملت منه، ليقتلها العبد الغضبان،
بعد امتناعها عليه، وبذلك تنتهى حياتها هذه النهاية
المأساوية التي عدها القاص سبب كل المصائب والحروب
وقتل عمر النعمان وشركان، وما حل بالمسلمين.

ولعله مما يلفت النظر حقيقة هذه الصورة التي
رسمها القاص للقادة المسلمين والتي يدور فيها غاية
في السذاجة والبلاهة والضعف، والتكرار للعقل والمنطق،
خاصة عندما يرتبط الأمر بالنساء أو المال أو الدين؛ على
عكس صورتهم من حيث هم فرسان مقاتلون بمصعب
هزيمتهم أو الليل منهم !!

إنهم عندما يجهون يكونون يغشى عليهم، ويلهون
عن وجودهم، وعندما يسمعون عن كنز لا يفكرون إلا
في كيفية الحصول عليه، فإذا عرف لهم على وتر الدين،
لم يفكروا لحظة، ولم يتوقفوا ليشبهوا، وإنما مالوا إلى
تصديق ما يروون من مظاهر تشي بالدين الكاذب، والزهد
المبالغ فيه، مما لا يمكن تصديقه أو قبوله عقلا، وكوا
تعاطفا وشغفة ورحمة. وتصور الحكاية في الفقرة التالية

تشويها يكاد يخرجها عن الصورة الإنسانية لامرأة، مهما بلغ من قبحها، إلا أنه جعلها قد «قرأت كتب الإسلام» وسافرت إلى بيت الله الحرام، كل ذلك لتطلع على الأديان، وتعرف آيات القرآن، ومكثت في بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الشقلين، فهي آفة من الآفات..» (٢٩٦).

لقد أدركت «شواهي» أن اختراق هوية الآخر الذي تعاديه يقتضى اكتساب هذه العناصر الثقافية - ومن ثم السلوكية - الأساسية لدى هذا الآخر/ العدو. ومن هنا كان لابد من أن تكتسب أهم رمزين ثقافيين بميزان هوية الآخر، وتعنى بهما اللغة والدين، كما أدركت أن الدين لم يعد سلوكا وعملا وإنما أصبح مجموعة من المظاهر الشكلية التي تركز على الصورة الخارجية والإيحاء بالدين واتخاذ الهيئة الدالة على ذلك، والرموز التي تنفق مع هذه الهيئة، وماتقتضيه من زي، وسمت، وسلوك لايشذ عنها، ويسير السبيل إلى الإقناع بها، طالما أن الأمر لا يستلزم فعلا حقيقيا.

لقد أصبح التدين نوعا من الشموذة، وإيمانا بالخرافة، والغناء للعقل، وتعلقا بالخوارق المزيفة التي إن صدقت بها العامة من الناس، فلا ينفى أن يقع في حبائلها من توفر على تعليمهم وتشقيفهم العلماء والفقهاء مثل «ضوء المكان» الذي أحضر أبوه - النعمان - له ولأخته «نزهة الزمان» «الحكماء ليعلموهم العلم وروى لهم الراتب» (٢٣٤)، وهو مايمكن أن نرى أثره في «نزهة الزمان» ولكننا لا نحمد له أن يرى أثره المكان الذي صورّه القاص - مع شركان - لايتوقفان عن البكاء لدى رؤيتهما الزاهد «شواهي»، ولايجدان حرجا في تقبيل يديه ورجليه مع جندهما لإيمانهم بولايته وصلاحه. ولايشذ عنهم في هذا - اعتقادا وسلوكا - إلا الوزير «دندان» الذي كان يمثل ذلك الصوت الخافت الذي يرفض التنطع في الدين ومايرتبط به من مظاهر مخادعة، شكلا وموضوعا. ولعل المشهد التالي ينبتنا عن الإفاضة في هذا الجانب، لأنه متكرر في ثانيا الحكاية، على نحو أو آخر... «فلما سمع «شركان»

على تلك الكاهنة ذات الدواهي في خيمتها قرأوها قائمة تصلى فدنا منها وصاروا يكون رحمة لها وهي لاتلتفت إليهم إلى أن انتصف الليل فسلمت من صلاتها ثم أقبلت عليهم وحيتهم وقالت لهم لماذا جئتم؟ فقالوا لها أيها العابد أما سمعت بكاءنا حولك؟ فقالت ان الذي يقف بين يدي الله لا يكون له وجود في الكون حتى يسمع صوت أحد ويراه» (٣٠١).

إننا نعتقد أن هذه الاستشهادات كافية للوفاء بتقديم الشخصيات الرئيسية في الحكاية وجانبها من الأحداث التي فرضت عليها اللقاء أو الصدام، وهو مايقودنا خطوة إلى الأمام في مناقشة مشكلة الهوية.

إن هوية أية جماعة إنما تتضمن فيما تتضمن رموزها الخاصة، والطرق التي يتم بها الاستخدام الرمزي للعناصر الثقافية التي تميز هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات. فاللغة والدين والزى والطعام وغيرها من عناصر يمكن أن تعد رموزا، لأنها تكشف للآخرين من هو الفرد، وإلى أية جماعة ينتمي. وعلى ذلك، فإن استخدام عناصر ثقافية أصيلة لهوية ما من جانب آخرين لايتضمن لهذه الهوية، كفيل بأن يزيّف على أصحاب الهوية الأصليين هويتهم، خاصة إذا كانت هذه العناصر بالنسبة لأصحابها، مجرد شكل لما يكافئه مضمون حقيقي، وسلوك يصورنها، ويقوم على تحقيقها. كما أن أصحاب الهوية ذاتهم، إذا لم يكونوا مدركين جوهر هويتهم وماقتضيه من فعل، كانت هويتهم وبالأعلى عليهم. ولعل هذا يفسر لنا بعض الأحداث والرموز التي تخفل بها الحكاية التي بين أيدينا. إن «شواهي ذات الدواهي» استطاعت أن تلعب الدور الذي رسمه القاص من خلال إدراكها عناصر ثقافية أصيلة تميز هوية الجماعة المعادية، ومن خلال عناصر أخرى ثانوية، لا تميز هوية هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات، رأت أنها كلها وثيقة الصلة بالآخر الذي تعاديه على مستوى الفرد، والآخرين الأعداء على مستوى الجماعة. وبرغم أن القاص أشبعها

ذلك الكلام [كلام الزاهد شواهى بالطبع] طار قلبه من شدة الخفقان، وترجل عن جواده وهو حيران، ثم قبل يد الزاهد ورجليه كذلك أخوه «ضوء المكان» مع بقية المسكر من الرجال والركبان، إلا الوزير «دندان» فإنه لم يترجل عن جواده، وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتنتظمين فى الدين غير المفاسد فاتركوه [أى الزاهدين] وأدركوا أصحابكم المسلمين، فإن هذا من المطرودين عن باب رحمة رب العالمين... فقال له «شركان» دع هذا الظن الفاسد...». وتحكى الحكاية أنه أمر للزاهد بما يركبه، فلم يقبل. ويأتى تعليق القاص، أنه إنما فعل ذلك مظهراً للزهد «لينال المطلوب، ومادروا أن هذا الزاهد الطاهر هو الذى قال فى مثله الشاعر:

صلى وصام لأمر كان يطلبه

فلما انقضى الأمر لأصلى ولاصام»

(٣١٥).

إن هويتنا تتحدد أيضاً فى جانب من جوانبها بما تشغى من أجل الوفاء به، مخلصين له ساعين إلى تحقيقه. وهذا الذى تشغى من أجله، هو الذى يصوغ سلوكنا، ويحدد مساره ووسائل تحقيقه. وهذه الحكاية تطرح مشكلة تحتاج حلاً، وهى: ما الذى كان الطرفان يتفانيان من أجله، ويخلصان له ويعملان على تحقيقه، مما يحدد هوية كل منهما، خاصة الجانب العربى الإسلامى؟

توضح الحكاية أن سبب الحروب التى دارت بين الجانبين لم يكن له أدنى علاقة بالدين... الدين باعتباره نظاماً للاعتقاد، والسلوك الذى يحقق هذا الاعتقاد، مما يعطى المؤمنين به قضية يخلصون لها، وسجالاً يحققونها فيه ومن خلاله. كان الدين الشكلى - ولا نقول الدينى بالمعنى الذى ذكرناه - هو الإطار الذى استخدمه كل من الجانبين ليحقق مآرب لأصلة لها بالدين أو التدين الصحيح.

إن الحكاية واضحة شديدة الوضوح فى أن سبب الحروب كان النساء والمال، ولم يكن قضية تحرير قبر

السيد المسيح عليه السلام من قبضة المسلمين، كما أنه لم يكن نشر الإسلام أو الدفاع عن الثغور الإسلامية ضد هجمات الروم أو الصليبيين؛ لذلك نزع أنه لم يكن هناك انتصار كامل لأحد الجانبين على الآخر. ولعله مما يلفت النظر أن النصر المرجو كان عندما يلوح للمسلمين، تتدخل المكيدة، وتنصب شرك الخداع لهم، متمثلة فى حلم يكنز مخبوء، أو فتاة جميلة، مما يصرفهم عن الاستمرار فى القتال، ويؤجل النصر الذى لن يتحقق. كما أن القادة المحاربين المسلمين عندما أصابهم القم والحزن لمقتل «شركان»، وبكوا ما شاء لهم البكاء، وطال بهم حصار القسطنطينية، لم يجلسوا ليشدروا أسباب ما حدث لهم، ولم يتوقفوا لبحث خطط بديلة تحقق لهم النصر وتقيهم أن يتقوا مرة أخرى فرصة للمكر والخداع، وإنما تساعل سلطانهم فى براءة حزينة: «وهذه العاهرة كيف عملت علينا الحيلة مرتين؟!»، ثم تحكى الحكاية: «هذا والسلطان لم تجف دموعه حزناً على أخيه واعترى جسمه الهزال حتى صار كالخلال» (٣٢٤). ولعلنا نتساءل هنا، وماذا كانت نتيجة هذا الحزن العميق، والبكاء الذى لا يتقطع إلا بتجيينا الحكاية «أن الملك قال للوزير «دندان» إنى أريد أن أترك هذا الحزن، وأعمل لأخى خجمات وأموراً من الخيرات، فقال الوزير نعم مألودت، ثم أمر بنصب الخيام على قبر أخيه فنصبوها وجمعوا من المسكر من يقرأ القرآن، فصار بعضهم يقرأ وبعضهم يذكر الله إلى الصباح ثم انصرفوا إلى الخيام. وأقبل السلطان على الوزير «دندان» وأغلا يتشاوران فى أمر القتال، واستمرا على ذلك أياماً وليالى وضوء المكان يتضجر من الهم والأحزان ثم قال لى اشتهى سماع أخبار الناس. وأحدث الملوك وحكايات المشيمين لعل الله يفرج ما بقلبي من الهم الشديد ويلهب عنى البكاء والعنيد» II (٣٢٥). ويبدأ الوزير دندان فى الحكى ليسرى عن ملكه، بحكايات عن الحب والعشق، وما إن ينتهى من حكيه حتى يشكره «ضوء المكان» مقدراً له صنيعه، وهنا يتدخل القاص ليقول:

الجند، لنجد أنها رموز شكلية لانتجاوز الصباح والتهليل للتحسيس والحث على الثبات في ساحة القتال في جانب، أو التبخير ورسم علامة خاصة على الوجه في الجانب الآخر.

إن الرموز الثقافية التي ركز عليها القاص تركيزاً ملحوظاً، كي يميز بين الهويتين المتصارعتين، هي تلك الرموز المرتبطة بالدين. ولكنه عندما أراد أن يستخدمها باعتبارها سبباً رئيسياً للعداء، لم يستطع أن يفعل ذلك إلا في مواقف الحرب وسفك الدماء، ولم يستطع في الوقت ذاته إلا أن يستخدم شكل الرمز، لا الرمز نفسه، بمعنى استخدام الرمز منفصلاً عن السلوك العملي، وما يمتد به في إطار منظومة الدين باعتباره كلاً، مما جعل الدين يصبح مجرد إطار شكلي تعبر عنه مجموعة من الممارسات الشكلية، التي لا تلمس الوعي بالدين، والإيمان به، بل على العكس من ذلك تخلق هوية تعزل ولا تجمع، تفرق، ولا توحد.

وإذا كانت هوية الإنسان تعتمد على تعريف هوية الآخرين، وإن الإحساس بالهوية يتضمن علاقات مع آخرين مختلفين، على أساس من أن الإنسان له هوية بقدر ما هو مع هؤلاء الآخرين، يؤثر فيهم ويتأثر بهم، فإن الهوية الصحيحة هي تلك التي تصل الإنسان بغيره من الناس، وتحقق له قدراً من الشعور بالأخوة والتآلف، وتتيح له أن يتعامل مع عالمه المحيط به، بناءً وتعميراً لا هدمًا وتدميرًا.

إن الهوية عندما تصبح مجموعة من الرموز الشكلية، تفقد ما يحققها من سلوك فعلي، ومن ثم تلب الإنسان شعوره بذاته، باعتباره قيمة إنسانية عليا، تتواصل مع غيرها، في حرية، لا عن طريق التسلط والإذعان والقهر والامتثال، توقع نفسها في تناقضات يستحيل إصلاحها، ومن ثم تتجه إلى تدمير نفسها، أي تدمير الإنسان، لأنها تحبط وتقيد وتجعله غريباً على نفسه، وتباعد بينه وبين إنسانيته وإنسانية الآخرين.... فهل كانت «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» رسالة مبكرة، حملها الإنسان الشعبي العربي خوفاً، وتحذيراً ؟ !!

هذا كله وهم محاصرون للقسطنطينية حتى مضى عليهم أربع سنين ثم اشتاقوا إلى أوطانهم وضجرت المساكن من الحصار وإدامة الحرب في الليل والنهار.... فعند ذلك تقدم الوزير «دندان» وقال له اعلم يا ملك الزمان أنه ما بقي من إقامتنا فائدة، والرأى السيد أننا نرحل إلى الأوطان ونقسم هناك برهة من الزمان ثم نعود ونغزو عبدة الأصنام» (٣٧٩).

وربما للمرة الأولى، في هذه الحكاية، يظهر الجند المسكر بعيداً عن ساحة القتال، واصطدام الرجال بالرجال، وقرع الأبطال للأبطال، واشتداد النزاع، فإذا هم بشر عاديون يتسجرون لأنهم يشتاقون إلى أهلهم، ولأنهم لا يجدون ما يفعلونه، ولأنهم لا يرون سبباً لبقائهم طوال هذه السنوات بينما يستمتع القادة إلى حكايات تسليم وتسرى عنهم !

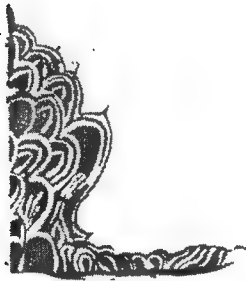
والتأمل لهذه الجند، سواء من العرب المسلمين أو الروم الصليبيين، كما صورههم القاص، يشعير أنهم إنما جاء ذكرهم في الحكاية استكمالاً لضرورة أن هناك حرباً وصراعاً، ولن يشعر بوجودهم إلا في ساحة الحرب يتصارعون، ويتدافعون، ويتصادمون، ويقتل بعضهم بعضاً، حتى يولي النهار، ويأذن الليل بالاعتكار، ذلك أن الصراع الأساسي إنما يدور بين الفرسان - الأمراء أو الأميرات - المدججين بالسلاح، ذوى الثياب المزركشة، والدروع اللامعة، والسيوف الباترة.

ولا يورد القاص في الحكاية ما يبلد على أن هناك قضية يموت من أجلها هؤلاء الجند أو ما يبلد على هويتهم حتى نستطيع تعرف الجانب الذي يقفون فيه، إلا ما يتردد من صيحات على ألسنة الجند المسلمين تملو بالتكبير، وأن الله وعدهم بالنصر، ووعد الكفار بالخذلان. أما الصليبيون فقد أشبههم القاص أزدراء وسخره وتحقيراً على الصعيد الإنساني من ناحية، وعلى صعيد رموزهم من ناحية أخرى.

وسوف يقودنا هذا مرة أخرى إلى الرموز الدينية التي أشار إليها القاص واستخدمها كما شاء ليميز بين

الهوامش:

- (١) أساس البلاغة، مادة ذوى.
- (٢) لسان العرب، مادة ذوى.
- (٣) قاسم عبد قاسم، بين التاريخ والفولكلور، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة ٩٩٣ ص ١٥٩ - ١٦٠ وانظر سعيد عاشور: الحركة الصليبية جدا، ط ١، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٢ ص ١٨٩ وما بعدها.
- (٤) قاسم عبد قاسم، مرجع سابق ص ١٧٨.
- (٥) اعتمدنا على تلخيص الأستاذة الدكتورة سحر القلمائى للمشكلة فى دراستها القيمة عن ألف ليلة وليلة.
- ط ٤، دار المعارف - القاهرة ١٩٧٦ ص: ٢٧٣ - ٢٧٥.
- (٦) اعتمدنا فى كل الاستشادات من نص ألف ليلة وليلة على نسخة المكتبة الشعبية للطباعة والنشر - بيروت، لبنان، وهى الطبعة الشعبية نفسها المتداولة فى مصر، طبع بحسب البايى الحلى. والأرقام هى أرقام صفحات الطبعة اللبنانية.



قصة الملك النعمان

بين السيرة والحكاية الشعبية

أحمد شمس الدين الحجاجي*

شهرتها التي تدفع إلى تدوينها. فالحكاية الشعبية تروى لفترة طويلة يتم خلالها إبداعها في أكثر من مكان قبل أن تدون بوقت طويل. كما أن حكايات (ألف ليلة وليلة) أقدم من عنايتها بكثير. فهي قد حوت عالماً من الحكايات الشعبية بعيداً عن الفكرة المرتبطة ببناء (ألف ليلة وليلة)، وهذا ما يؤدي بنا إلى تأكيد استقلالية معظم قصص هذا العمل قبل أن يجمعها هذا العمل الكبير. ولم تتوقف الإضافات لهذا العمل إلا حين انتشر نصه المدون فجمد حركة (ألف ليلة وليلة) وسجنها في محيط ما هو مطبوع الآن. ولقد كانت سيرة الملك النعمان من القصص التي ضمت إليها. ومن هنا، فالحديث عن التلقيق والتشويه لمعالم أسلوها^(١) يعد خارجاً عن دائرة البحث في الحكايات؛ فلا تلقيق ولا تشويه، ولكن هناك خلقاً متجدداً وهناك أيضاً توقف لهذا الخلق.

ودخول سيرة الملك النعمان إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) كان يعني بالضرورة أن تدخل تغييرات عليها حتى

وصلت إلينا قصة الملك النعمان مدونة في حكايات (ألف ليلة وليلة). ولم يعد لها أحد من الباحثين العرب سيرة شعبية. ومع أن هذه القصة سيرة متكاملة، فإن هذا يجعلنا نتساءل عن كيفية تحول هذه السيرة إلى حكاية شعبية ثم دخولها إلى عالم (ألف ليلة وليلة) لتصبح واحدة من أشهر حكاياتها وأطولها. فهي تأخذ من حيز (الليالي) الألف حوالي مائة وأربع وثلاثين ليلة، أي أكثر من «ثمان» (الليالي). ومعظم النصوص الحديثة المتداولة والمطبوعة التي بين أيدينا تحتوي هذه السيرة، باستثناء طبعة دار الهلال التي اعتمدت على نص سابق لم تكن السيرة جزءاً منه. وكذلك النص الذي نشره محسن مهدي وأسماء النص الأول^(٢). وفكرة «النص الأول» لـ (ألف ليلة وليلة) أو لأي نص شفوي شعبي مرفوضة. لأن النص الأول لا يمكن الشعور عليه؛ إذ في العادة لا تدون النصوص الشفوية إلا بعد أن تكون قد دارت دورتها بين الجماعة الشعبية واستقرت وأصبحت لها

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب - جامعة القاهرة.

تتواءم مع طبيعة العالم القصصى الجديد، وتتدخل نسج (ألف ليلة وليلة).

ومن هنا، فإن علينا أن نحدد المعالم الباقية من السيرة التى لم يستطع أولها ومدونها أن يمحواها، وكذلك تحديد الطابع الجديد الذى حاول أن يحولها لحكاية.

■

«السيرة الشعبية» نوع من أنواع الأدب العربى حمل اسمه منذ زمن بعيد داخل جلدور تراثنا القديم. بينما كلمة Saga الغربية تربط بكلمة Sagja الإسكندنافية^(٣٢)، أى أن هذا المصطلح أحدث بكثير من المصطلح العربى «السيرة». ومع أن بعض الباحثين يقرن هذا المصطلح بالسيرة، إلا أنهما مختلفان كثيرا؛ فمصطلح Saga كان يعنى «أى شكل من القصص أو الخبر يقطع النظر عن طوله أو طموحه الأدبى. ولكنه فى الاستعمال الحديث أخذ يعنى قصة مبسطة تشبه الحكاية الشعبية - ترجع إلى العصر الوسيط^(٣٣)». ومصطلح «السيرة» فى الأدب العربى يعنى ترجمة حياة فرد أو جماعة. والسيرة الشعبية العربية الدنيوية الخاصة بالأبطال والملوك ترجع للجماعة بينما السيرة الدينية الخاصة بالأولياء الصالحين ترجع للفرد. وهى تتسع اتساعا ليس من السهل تتبعه إلا لأصحاب الماكسة المدربة تدريباً طويلاً على الحفظ ومداومة الاسترجاع، وهى تكون شعرا كما تكون نثرا، وقد يمتزج فيها الشعر بالنثر. وهى، بذلك، تختلف عن السيرة الغربية فى طابعها الذى «يفرض نوعا من الاختصار، بل الجفاف فى الأسلوب»^(٣٤).

وإذا توقفتنا أمام المعمار الذى بنى عليه السيرة الشعبية، فإننا نلاحظ بعضاً من عناصره مازال موجوداً فى قصة الملك النعمان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالقصة لم تفقد سماتها باعتبارها سيرة، فالنص^(٣٥) يذكر

(٣٢) انظر للاستدعاء بها فى هذا البحث من ألف ليلة وليلة مأخوذة من طبعة «مكتبة المتحف المسمى» سنة ١٩٧١. وقد أشرت للتدريس بترجمته الأولى داخل نص البحث.

أن أبطالها «كان ما كان وعمه رومزان ونزهة الزمان والوزير دندان تعجبوا لهذه السيرة العجيبة وأمرؤا الكتاب أن يؤرخوها فى الكتب حتى تقرأ من بعدهم» (الليلة ١٧٤).

وقصة الملك النعمان، كأيّة سيرة عربية، تتناول حياة جماعة. هذه الجماعة هنا هى أسرة الملك النعمان، فتحكى عن ثلاثة أجيال من أبنائه: شركان الابن الأكبر فرومزان وضوء المكان ونزهة الزمان ثم حفيده كان ما كان وقضى فكان. فهى ممتدة فى الزمان، تأخذ حلقة من حلقات الصراع البيزنطى الإسلامى، فهى من سيرة الحدود التى تناولت بطولات المسلمين فى مواجهة البيزنطيين.

والسيرة منذ بدايتها فى الليلة الستين تذكر قوة النعمان وجبروته، فقد كان:

«من الجبارة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقيصرة وكان لا يصطلى له بنار ولا يطاره أحد فى مضمار وإذا غضب يخرج من متخربه لهيب النار. وكان قد ملك جميع الأقطار ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد ودخل فى حكمه المشرق والمغرب» (٦٠).

ويصف النص ابنه شركان بأنه «اشتهر فى سائر الآفاق ففرح به والده وازداد قوة قطفى وتجر وفتح الحصون والبلاد».

كان شركان ذا بأس شديد حتى إنه حين أسر وجده قيد بقيود من حديد فاغتاظ:

«وتهد من شدة غيظه فانقطع الكثاف فلما خلس من الوراق قام إلى رئيس الحراس وأخذ مفاتيح القيود من جيبه وفك ضوء المكان وفك الوزير دندان وفك بقية المسكرة» (١١٨).

الدور الإسلامي في الحكاية تقلص؛ ففى جميع الحروب التى قامت بين النعمان وأبنائه من جهة والروم من جهة أخرى لم يكن الإسلام دافعاً فيها وإنما كانت دوافع دينية؛ إما لمساعدة أحد ملوك الروم أو للانتقام منهم لشرف فعلوه فى الملك النعمان أو أحد أبنائه. وكذلك كانت حروب ملوك الروم لدوافع دينية. ولقد اختفى دور الأسطورة فى السيرة فلم يعد لها ذلك الدور الكبير الذى يعد أحد أهم خصائصها.

واختفى من الحكاية الرجال المقدسون الصالحون والأولياء الذين كانوا يخلقون الأبطال ويوجهون خطاهم ويحرسونهم. فالرجل الصالح الجالس ينتظر قدوم البطل ليخبره بخبر يساعده فى خطاه. وكذلك الخضر عليه السلام الذى لعب دوراً مهماً فى حياة البطل فى أكثر من سيرة لم يعد له وجود. واختفى مع هؤلاء الرجال السحرة الذين كانوا يستخدمون الجن فى معاونه أعداء البطل.

يضاف، إلى ذلك، النبوة التى لعبت دوراً أساسياً فى حياة البطل لتعلن عن ميلاده أو تنبئ بمستقبله أو تقوم بتخليده من مأساة قد تحدث له أو تخبر عن وفاته، قد اختفت أيضاً، وليس فى السيرة غير خبرين يتحدثان عن المستقبل؛ أولهما تم فى إيجاز شديد كأنما لم يستطع راوى النص أن يتخلص منه؛ وهو خبر متصل بمستقبل كان ما كان قد جاءه إذ رأى فى منامه قائلاً يقول له «أبشر فإن ولدك يملك البلاد وتطعمه العباد» (١٦٥).

كانت هذه رؤيا الموت تخبر عنه، وإن أخبرت بشيء آخر. فلم يكن زهرة الزمان فى حاجة لأن يخبر عن ابنه فهو قد ملكه قبل أن يموت، ولكنها كانت تخبر بنهايته.

أما الخبر الآخر، فقد كان حديثاً عن مستقبل الطفل ساعة ميلاده يخبر به الراوى نفسه العارف بمستقبل الحكاية ومضمونها:

وصورت السيرة الابن الأصغر لعمر النعمان بقوة لا تقل عن قوة أخيه؛ فقد أخذ فى حرب الروم «يرمى رءوسهم خمسة خمسة وعشرة عشرة حتى أفتى منهم عدداً لا يحصى ورجالا لا تستقصى» (١٦٦). ولم يكن الحفيد كان ما كان بأقل شجاعة من أبيه وعمه فقد «شهد له الفرسان أنه أشجع أهل الزمان وقالوا لا يصح أن يكون سلطاناً علينا إلا كان ما كان ويعود إلى ملك جده كما كان» (١٧١). وقد أشارت القصة إلى شجاعة رومان بن عمر النعمان، فهو قد أصبح ملكاً للروم واستطاع أن يهزم ابن أخيه كان ما كان ووزيره وجده وأن يأسرهم.

وكما كتب على أبطال السير الاغتراب، فقد حدث ذلك لضوء المكان ولابنه كان ما كان. ولكن الحكاية الشعبية تغلبت على السيرة فحاولت أن تغير معالمها لتجعلها حكاية شعبية.

والحكاية الشعبية محاكاة فعل حدث أو يمكن أن يحدث أو يمكن للخيال أن يتقبل حلوله. وحين يدخل الخيال عنصراً مهماً من عناصر الحكاية، يتقبل المتلقى أحداثها، وتدخل الحكاية عالم الأسطورة وعالم الخوارق وعالم المعجب. ولقد تخففت سيرة الملك النعمان فى شكلها الجديد، باعتبارها حكاية شعبية، من الكثير من العناصر المهمة لبنية السيرة الشعبية.

انقسمت السيرة الشعبية إلى ثلاثة أنواع من حيث موقفها الفكرى والقومى؛ سيرة قليلة تمجد القبيلة وسيرة قومية تتحمس للعرب وتلذذ عنهم بفخر وسيرة إسلامية تجمل للدين للكانة الأولى فيها، فالأبطال يدافعون عن المثل الإسلامى فى مواجهة الروم المسيحيين. وفى سيرة الملك النعمان تبدى أنها فى شكلها الأول سيرة إسلامية؛ إذ لم يعد للقبيلة دور كما أن العروبة لم تكن دافع الأبطال المقاتلين ضد الروم. ولقد كان اسم جنود المسلمين فى حرب الروم «شجعان المسلمين»، غير أن

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

وعلى هذا، فالحكاية الشعبية قد «أنست» أبطال السيرة وأبعدتهم عن القوى الكونية المؤثرة في تكوينهم وحياتهم. وقد أدى ذلك إلى أن يتحول الأبطال بعيداً عن الحرب إلى شخصيات واقعية لا تستطيع أن تتغلب على نوازعها. فالملك النعمان قد جاوزت فحولته حدود فحولة الفارس من الزواج بأربع، إذ كانت له ثلثمائة سرية وفرض لكل سرية ليلة سيبيتها معها وما يأنيها إلا بعد سنة كاملة. ولقد تعدى الملك النعمان واجبه باعتباره أباً وفارساً بأن أحب حبيبة ابنه وأصبح شغوفاً بها، وحين أدرك أنه لن يصل منها إلى شيء أعطاهم بنجا «لو شمه الفيل لرقد من السنة إلى السنة». فلما نامت وقع عليها وأزال بكارتها.

ولقد اهتزت روح الفارس في شخصية شركان، إذ أصابته الغيرة من أخويه ضوء المكان ونزوة الزمان، فإنه حين علم بأن له أخوين صعب عليه ذلك ومضى إلى داره مهجوماً مغموماً، تغير لونه، وأخذ جسمه في الضعف وأصابه المرض. وحين سأله أبوه عن سبب ذلك أخبره بأنه كلما رآه يقترب من أخويه يصيبه الحسد ويخاف أن يزيد حسده فيقتلهم فيقتله والده على ذلك، ثم طلب من والده قلعة من القلاع يقيم فيها، فأعطاه النعمان قلعة دمشق.

ولقد تخلت نزوة المكان عن كان ما كان ابن أخيها ضوء المكان فشاركت زوجها في مؤامرة لقتله.

هنا بالإضافة إلى حدث مهم وهو زواج شركان من أخته نزوة الزمان، وقد أخرج هذا الحدث أبطال السيرة عن دورهم البطولي إلى أن يتصرفوا بالشكل الذي يتلاءم مع تحولهم إلى أبطال حكاية شعبية. لقد كان هذا الحدث مبعداً ابتعاداً شديداً عن عالم البطولة إلى أن

يدخل إلى دور القضاء والقدر الذي بنى عليه عدد غير قليل من الحكايات الشعبية، ولكي يستمر هذا الدور المغرب تنجب نزوة الزمان من أخيها ابناً يسمى تميرا عن الحدث «قضى فكان».

وإذا كان الأبطال قد «أنسوا» وتحولوا إلى عالم الواقع، فإن شخصية البطل المصاحب الذي يمد جزءاً أساسياً من بناء السيرة الشعبية ولا غناء عنه لحياة البطل، قد فقد أهم ملامحه. فلم يكن لشركان بطل مصاحب يصفويه. وكان الوزير دندان يلعب دور الوزير المخلص للأسرة كلها، ولكنه لم يكن البطل المصاحب بالصورة التي عرفت عن السيرة. لقد كان هو الذي نصح الملك النعمان بأن يقتض بكاراً إبريزة الرومية بأن يعطيها البنج حتى تفقد وعيها ويسهل عليه ذلك. ثم شارك في حروب شركان وضوء المكان والحفيد كان ما كان. ولم يكن هناك وضوح خاص في سيرته؛ فلم يكن البطل الذي يشد الانتباه مثل «محمد البطل» في سيرة ذات الهمة أو «جمال شبيحة» في سيرة الظاهر بيبرس. وبرزت شخصيات مصاحبة لضوء المكان مثل الزبال الذي أنقذ ضوء المكان وقام بملاحجه حتى شفى. ولم يكن هذا الزبال بطلاً ولا علاقة له بالبطولة؛ فهو شخصية من شخصيات الحوادث التي تقدم الرجال الطيبين الذين يقومون بدور في مساعدة أبطال الحكايات الشعبية. وقد ظهرت شخصيات كان يمكن أن تنمو لتصبح أبطالاً مساعدين لكان ما كان غير أنها كبت ولم تنم.

ومثل ذلك حدث لاغتراب البطل؛ فشركان كانت غرته اختيارية ليصبح أميراً بدمشق، ولم تظهر في هذه الغربة أية معاناة ولم تمتد لتعرف الجماعة بطولته؛ فهو قد ظهر منذ بداية الحكاية بطلاً لا يشق له غبار. وكانت غربة أخيه ضوء المكان غربة مللة عانى فيها معاناة واقعية لشخص فقد أمه فلم يدرك كيف يتصرف، وانتهى به الأمر إلى المرض وإلى فقد أخته، وحين عاد إلى أهله لم

بعد إليهم بطلا وإنما إنسان مفكر تعرفت عليه أخته من خلال صوته وهو ينشد الشعر بكاء على نفسه وعلى أخته. ولعل الوحيد من بين أسرة الملك عمر النعمان الذي فرضت عليه الغربة وأثبت فيها بطولته هو حفيده «كان ما كان»؛ فهو بعد أن فقد ملكه وأهانه ماسان زوج عمته خرج ليثبت وجوده ويقطع الطريق، غير أن حركة القصر هنا كبتت لتلائم مسار الحكاية الشعبية.

■

ولعل العناصر السيرية التي فرضت نفسها على راوى الحكاية، فلم يستطع أن يتخلص منها وأبقاها، تتمثل في ثلاث شخصيات:

الشخصية الأولى، هي شخصية إبريزة الأميرة الرومية التي التقاها شركان في أرض الروم وهو يحاربهم.

لقد مثلت هذه الفتاة شخصية المرأة البطل التي امتلأت بها روايات السير الشعبية العربية. وترى سهر القلماوى أن مريم الزناينة من الشخصيات النادرة في (ألف ليلة وليلة) في قيامها بدور المرأة المحاربة^(٦).

وتعد شخصية إبريزة فريدة بين شخصيات حكايات (ألف ليلة) جميعا؛ فهي قد مثلت دور المرأة البطل. لقد وجدت نساء كثيرات في سيرة ذات الهمة في معسكر أعداء المسلمين يقمن ببطولات خارقة في مواجهتهم، وكان عداءهن للمسلمين مستمرا. كما وجدت شخصية المرأة المحاربة التي تلعب دورا في مواجهة البطل ومعاداته. وكان على البطل أن يقوم بالعبور لإثبات بطولته أمامها حتى يحصل عليها. واجه ذلك أبو زيد الهلالي سلامة والسلطان حسن بن سرحان ومحمد بن عبد الوهاب ومحمد البطل. وواجهه هنا، في هذه السيرة، شركان. بدأت قصته مع هذه الأميرة حين أرسل الملك النعمان ابنه شارلكان لمساعدة إفريدون ملك القسطنطينية

لحاربة حروب ملك قيسارية. وحين وصل ليلا نام على ظهر جواده فسار به بعيدا، فاستيقظ ليجد نفسه قد دخل غابة من الغابات وقد أشرف القمر على مرج من مرج الجنة، فنظر شركان فرأى فيه ذرا ومن داخل الدبر قلعة ورأى في وسطها نهرا يجري الماء منه إلى تلك الرياض وهناك فتاة بين يديها عشر جوار كلهن أبكار. كانت الفتاة كأنها البسر عند تمامه. أخذت الفتاة تلعب مع الجوارى لعبة المصارعة فغلبتهن جميعا وأوقتهن ثم جاءت إلى المجوز «شواهي ذات الدواهي» وأرادت مصارعته فغلبتها فدعا الله أن تغلب المجوز وتغلبها الفتاة. تصور شركان الفتات رزقا له فتقدم إلى الفتاة التي تقبله ودخلت معارك من أجله اكتشفت فيها بطولته. وأنهت الفتاة المهمة التي جاء شركان من أجلها، وهي محاربة والدها، وأخبرته بأن هذه مؤامرة من إفريدون لتدمير عسكره انتقاما من أبيه. فرجع وحده على وعد بلقائه وفي الطريق التقى بفارس ملثم معه مائة فارس وتم النزال بين الأبطال حتى التقى شركان بقائد الجماعة المعادية وقد أسر عددا كبيرا من رجال شركان. وقد استمر الصراع بين البطلين مدة ثلاثة أيام انتصر بعدها شركان. وعرف ساعة انتصاره أنها إبريزة. لقد عبر البطل طريقه إلى المرأة البطل وكان بذلك مستحقا لها. غير أن الحكاية لم تتم بطولته هذه المرأة وأبقتها في قصر الملك ليغتصبها فتحمل منه ثم تفر إلى أهلها وفي الطريق يقتلها العبد الذي كان يرافقها بعد أن تنجب ابنا. في هذه اللحظة يكون والدها قد جاء بحشا عن ابنته فيجدها مقتولة ويحمل الطفل.

ولم يستطع أن يقف أمامه في حره سوى والده. وكان لعنزة أيضا ابن من أميرة أجنبية.

لقد التقى ابن هذه الأميرة بابن عمه كان ماكان في ساحة المعركة وانتصر عليه. وحين جاءت ساعة قتله اكتشف أنه ابن أخيه. ثم هذا اللقاء سرعا، فالحكاية لا تريد أن تحذف هذا الموقف لأنه يخدم حركة الحكاية.

وإذا كانت شخصية المرأة والابن البطل الأمير على بلاد الروم عنصرا فنيا أدخله الراوي الشعبي بطريقته في الحكاية وغير كثيرا من تفاصيلها؛ فإن شخصية «شواهي ذات الدواهي» كانت الشخصية الأساسية في الحكاية التي لم يستطع أن يغير معالمها؛ فهي شخصية لا مثيل لها في (الليالي)^(٧). إنها تمثل شخصية عدو البطل في السيرة الشعبية. اختار لها راوي السيرة اسما مشتقا من شكلها وسلوكها، فهي التشوه والذهاء؛ لتكون بذلك شخصية متكاملة معبرة عما وضعت له. لقد صورت شواهي ذات الدواهي بأنها :

«كاهنة من الكهان متعنة للسحر والبهتان عاهرة مأكرة فاجرة غادرة ولها فم أبخر وجفن أحمر وخد أصفر لوجه أغشى وطرف أعمش وجسم أجرب وسقر أشهب وظهر أحنط ولون حائل ومخاط سائل لكنها قرأت كتب الإسلام وسافرت إلى بيت الله الحرام كل ذلك لتطلع على الأديان وتعرف آيات القرآن ومكثت في بيت المقدس ستين لتحوز مكر الثقلين فهي آفة من الآفات ولبية من البليات فاسدة الاعتقاد ليست لدين تنقاد وكانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك الروم لأجل الجوارى الأبيكار لأنها كانت تحب المسحاق وإن تأخر عنها تكون في انمحاق وكل جارية أعجبته تعلمها الحكمة وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من فرط اللذة مدة من الزمان» (الليلة ١١٢).

لقد حملت طاقة الشر في السيرة؛ فهي المنصر الأساسي المحرك لأحداثها المهمة. لقد قتلت الملك عمر النعمان بالسم، وقد خدعته بتقواها وبالنساء اللاتي حملتهن إليه، كما أنها قتلت ابنه شرکان. فقد أنها وولق فيها هو وأخوه ضوء المكان، وقد ذهب لحرب الروم للانتقام منها فدخلت معسكرهم على أنها واحدة من رجال الله الذين يعلمون الغيب، وكانوا يرجعون انتصاراتهم إلى بركتها وقد لبست لبس الزهاد وزيت بزي الرجال العابدين. وقد أنكرها الوزير دندان ونفر منها قلبه لأنه لا يعرف للمتطعين في الدين غير المفسد، وطلب من المسلمين أن يتركوه لأنه - أي شواهي ذات الدواهي المتنكرة - من المطرودين من رحمة رب العالمين (ليلة ١٢١). فلم يستمع إليه شرکان وعد ذلك ظنا فاسدا وغيبة ملمومة. وكان من نتيجة ذلك أن أمن على نفسه منها؛ فدخلت عليه وهو مستغرق في نومه وأخرجت خنجر مسموما وجردته على رقبته وذبحته. ولم تتوقف ذات الدواهي عن أفعالها حتى صلبها حفيدا رومزان على باب بغداد.

وإذا كانت شخصية شواهي ذات الدواهي قد بقيت من شخصيات السيرة؛ فإنها لم تغل أيضا من حلف واختصار أو «ضغطة» في السرد حتى تكون حركة الحكاية سريعة لا تتوقف عند التفاصيل الطويلة التي عرفت بها السيرة، وإنما يتحرك السرد حركة تحكي وتتواصل الحكى، ولو أدى انتقال السرد من موقف إلى آخر إلى القفز على المناطق الخاصة بمطولات السرد السيرة. فالحكاية بدأت بأبطال متكاملين ملك في مجده وابن في قمة شجاعته متخطية بناء السيرة الذي يقدم الأبطال وأزمتهم ليرفعهم بعد ذلك إلى قمة المجد والشهرة. فعالم النعمان عالم نساء مع قوته، وهذا ما اهتمت به الحكاية. وحين انتقلت إلى ابنه ضوء المكان

ولعل أهم ما يميز سيرة الملك النعمان في دخوله عالم الحكاية الشعبية هو الحدث المركز الذي تحركت فيه الأحداث. فجميع السور الشعبية ذات الطابع الإسلامي تنطلق من عالم البطولة للدفاع عن المثل الإسلامي والمسلمين، غير أن هذه السيرة بنيت على حدث كان مركز الصراع فيها. ولعب دوراً مهماً في تجربة التعرف بين الأبطال التي كانت تتم في لحظات مأساوية. هذا الحدث المركز هو الخزرات الثلاث.

بدأت السيرة برسالة من الملك إفريدون للملك النعمان يطلب منه أن يساعده في محاربة حردوب ملك قيسارية. وكان من أسباب العداوة بين إفريدون وحردوب أن أحد ملوك العرب قد وجد في بعض الفتوحات كنزاً للإسكندر الأكبر فيه أموال لا تعد ولا تحصى، ومن جعلتها ثلاث خزرات على قدر بيض النعام وتلك الخزرات من أغلى الجواهر الأبيض الخالص الذي لا يوجد له نظير، وكل خزانة منقوش عليها بالقلم اليوناني أسرار ولها منافع وخواص كثيرة، ومن خواصها أن كل مولود علقت عليه خزانة منها لم يصبه ألم مادامت الخزانة معلقة ولا يحم ولا يسخن. وأرسل ملك العرب هذه الهدايا إلى الملك إفريدون عن طريق البحر فتعدي عليها قطاع الطرق وفيهم عاكر صاحب قيسارية فأخذوا جميع التحف والأموال ومن بينها الخزرات الثلاث (٦٢).

استجاب الملك النعمان لحليفه إفريدون وأرسل ابنه شركان على رأس جيش لتأديب الملك حردوب صاحب قيسارية.

وحين التقى ابنه بإبنة حردوب وأحبته أخبرته أن هذه مؤامرة على أبيه. ليدخل جيشه أرض إفريدون ويقوم لتطويق الجيش وتدميره انتقاماً من الملك عمر النعمان. فقد أرسل الملك حردوب هدية إليه خمس جوار كانت من بينهن صغية ابنة الملك إفريدون. ولم يكن الملك

تركت عالم البطولة تماماً إلى حكايات الواقع عن سقطته بعد أن ترك والده. وجاءت بطولته بعد ذلك مباشرة في حربه للروم مفاجأة تكشف عن أن أشياء كثيرة قد اختزلت خلال السرد الجديد لها ضمن حكايات (ألف ليلة وليلة)، فقد ظهر لا يقل شجاعة عن أخيه. لم أدخلت زهرة الزمان عالم الجوارى لتقدم صورة لها تراها عامة. هذه الصورة لا يستفاض فيها في السير الشعبية وإنما تذكر بشكل موجز وموح بالمعرفة. أما الحكاية فقد أفاضت فيها بشكل يجعلها عملاً مكتوباً لا علاقة له بالأدب الشفوي. وعادت الحكاية لتكرر الموقف نفسه مع جوارى شواهي ذات الدواهي حين ذهبن إلى الملك عمر بن النعمان ليكشفن له عن علمهن. وفي حكاية قضى فكان وخروجه من القصر ومن بغداد. فبعد أن ضايقه زوج عمته وحاول أن يحرمه من حبيبته قضى فكان قرر أن يشرد نفسه عن بلادهما حتى يموت أو يحظى بهراده، والتقى في الطريق يبدوي يقطع الطريق. لم قابل كهرداش قاطع طريق آخر كان قد سرق حصاناً من شواهي ذات الدواهي وهو نفسه حصان أبيه الفاتون، ومات قبل أن يصل كهرداش إلى أهله. لم يكن في اللقاءين أي امتداد في حياة كان ما كان. فللقاءان بدعا وانتهيا في عملية سرد سريعة، لم يكن لها هدف إلا إنعام حكاية كان ما كان مع زوج عمته ساسان وابن عمته ليصل بالحكاية إلى النهاية.

وقد تمت عملية القطع السردى لأحداث واختصارها لتبعد عن طريقة السرد السري. تذكر الحكاية أن كان ما كان حين خرج لفرز الروم وأخذ الثأر منهم وقع في الأسر. تم ذلك دون مقدمات أو وصف لما حدث، فقد قطعت الحكاية واختزلته. ولكي يكون ذلك طبيعياً في عملية السرد تذكر الحكاية أن ذلك تم بعد أمور يطول شرحها كما يظهر من السياق، ولم يظهر من السياق ما يكشف عما حدث.

أن الأوان أن يعرف الحقيقة حتى لا يقتل أخاه. ثم لاحظت من الجارية الصفات إلى ربة الأسير فوجدت الخزة معلقة على ربة السلطان كان ما كان فعرضتها فصاحت صيحة دوى لها الفضاء، فقد زاد في تلك الساعة يقينها، وبالتالي تأكد لرومان أن كان ما كان هو ابن أخيه وأن والده هو الملك عمر النعمان (١٧٢).

والدور الذي لعبته الخزرات في عملية التعرف هنا - وفي دورة الحكاية من البداية إلى النهاية - على الخزرات الثلاث، يجعل «سيرة النعمان» تتحول إلى «حكاية الخزرات الثلاث».

ولعل من أهم العناصر التي تتداخلت في سيرة الملك النعمان لتجعلها حكاية ملائمة لبنية السرد القصصى في (ألف ليلة وليلة) هو تدخل القصص. ف (ألف ليلة) عرفت بالقصص المنتشرة أو استمرارية القصص، وهو أن تحكى حكاية ثم تدخلها في حكاية وتدخل الحكاية بعد ذلك في حكاية أخرى، استمرارية القصص الذى تعبر عنه كلمة شهرزاد في نهاية كل قصة مقارنة بين ما حكته وما تريد أن تحكيه حتى يستمر خط حكاية (الليالي) لا ينقطع ويأتى ذلك على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات «فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية... أو ما هذا بأعجب من حديث...». وتدخل قصة «العاشق والمعشوق» في ذروة شعور ضوء المكان بمأساة قتل أخيه.

فبعد أن أصابه الضجر والهم والأحزان وهو يتشاور مع وزيره أياما وليال في أمر القتال، فقال لوزيره:

«إني استعشى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المتيمين لعل الله يفرج ما بقلبي من الهم الشديد ويذهب عني البكاء والعنيدة».

ويتنقل الحكى في لحظة مرتفعة في حدثها الحرية في حكاية الملك النعمان ليكسر الإيقاع بحكاية العاشق والمعشوق. وتتحول هذه الحكاية من فرع إلى صلب

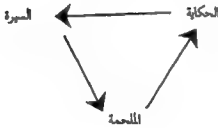
حردوب يعلم حين أرسلها أنها ابنته. وحين علم إفريدون أن ابنته أصبحت جارية عند الملك النعمان أرغى وأزبد وقرر أن ينتقم منه. أما الخزرات الثلاث، فقد وهبها الملك حردوب لابنته إيزرة (٦٦). وحين التقت إيزرة بالملك النعمان قدمت له الخزرات الثلاث فأعطى كل ابن من أبنائه خزانة، غير أن شركان رمى الخزانة من غضبه حين علم بأن والده قد أنجب توأمًا. ولما التقى بإيزرة طلبت منه أن يهبها الخزانة التي أعطاهها له والده (٦٧).

وهنا تلعب الخزانة دورا حيويا في الحكاية. فلقد بيعت نزهة الزمان جارية لأخيها شركان الذى لم يكن يعرفها، ودخل عليها فحملت منه فى تلك الليلة، وأعلمته بذلك ففرح فرحاً شديداً، وبعد أن أكملت حملها أنجبت بنتا. وكان من عادتهم أن يسموا المولود فى اليوم السابع، فجاءها ليرى ابنته ويسمياها وأنحنى ليقبلها فوجد فى عنقها خزانة من الخزرات الثلاث التى جاءت بها الملكة لإيزرة، فلما عاين الخزانة أدرك عمق المأساة التى حدثت له. لقد غاب عقله واشتد به الغيظ وارتجف قلبه ولحقه الارتعاش وأطرق برأسه فى مرارة وغاب عن الدنيا فلما أفاق صار يتمتع. وأبلغ نزهة الزمان أنها أخته فلما عرفته غابت عن صوابها وبكت ولطمت وجهها وقالت قد وقعنا فى ذنب عظيم. ولقد خفف من وقع المأساة أنه لا يد لهما فيما حدث فهنا قدر الله علينا لأمر أراد (٨٧، ٨٨).

وقد أنهت الخزانة الثالثة - التى أخذتها إيزرة - الصراع بين الملك رومان وابن أخيه كان ما كان. فإنه بعد أسره قرر رومان أن يقتله ولكن جاريته ومريته التى كانت تصاحب أمه ساعة ولادته أخبرته أن كان ما كان أخوه، وحتى يصدق كلامها أخبرته بالخزانة التى حفظتها أمه له.

وقد ربه هذه الجارية وعلقت له الخزانة. ونفلت ما أمرها به الملك حردوب من أن تخفى أمره. وهى ترى أنه

فى التراث الشعبى له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص فى التعمق بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة. وقد يتم تكسر السيرة سريعا لتتحول إلى ملحمة. وقد لا تتحول إلى ملحمة فى تكسرها وإنما تعود للبذرة الأولى وهى الحكاية.



هذه الدورة تمثل دورة الحياة للحكاية الشعبية. وطبيعى أنه ليست كل حكاية تتطور إلى سيرة، كما أن كل سيرة لا تدخل فى ميدان التطور لتصبح ملحمة، ولكن السيرة بالقطع تتحول إلى حكاية أو تنص قبل عملية التحول لتدخل عالم سيرة أخرى.

إن الفيصل فى ذلك هو الظرف التاريخى المرتبط بالحقس القومى الذى يحدد حركة القص وعملية التحول.

لقد ولدت هذه السيرة إبان القوة العباسية. وقد كان الصراع العربى / الرومى على أشده فى تلك الفترة. هذا العصر يمد قمة عصر القص فى الأدب العربى. لقد كان عصر الفناء قد انتهى تماما ودخل الشعر الرسمى دائرة البلاط وخاصة المثقفين، واحتل القص فى حياة الجماعة الشعبية مكانا كبيرا، وعرفت قصص خاصة بأبطال الثغور مثل عبدالوهاب بن يخت وأبى محمد البطال. وقد بنيت قصص كثيرة عن هؤلاء الأبطال تحمى لها جمهور العامة، ووجد القصاص فيها. لذة التأثير على السامعين

كامل فى حكايات «ألف ليلة وليلة»، فتأخذ من الليالى حوالى ستاً وثلاثين ليلة.

تبدأ الحكاية بزواج الملك سليمان وإنجابه ابنا سماه تاج الملوك. ولما كبر خرج إلى الصيد والتقى بشاب يسمى عزيز. ويحكى عزيز حكاياته مع ابنة دليلة المحتالة. وتنتهى مأساة عزيز بفقد رجولته وحمله صورة ادعت الفتاة أنها لأختها. فتبدأ قصة تاج الملوك مع دنيا ابنة الملك شهرمان وتنتهى القصة بزواج تاج الملوك فيها لتعود إلى الحكاية مرة ثانية.

وفى الليلة الثامنة والستين بعد المائة، يخرج كان ما كان إلى البيرة تاركا قصره فيلتقى شاباً اسمه صباح يحكى له قصته، وتنتقل الحكاية إلى أخرى، وهى حكاية كهرداش، ويعود السرد الحكائى إلى كان ما كان. ويتوقف ليحكى حكاية على لسان جارية من الجوارى إلى كان ما كان. وهى طرفة موضوعها حشاش افتقر فصار يمشى فى الأسواق، فذهب إلى الحمام وأخرج قطعة حشيش وبلعها. وتختتم الحكايات الثانوية داخل الحكاية الأم حين قبض على البدوى الذى عذب نزهة الزمان فإنهم حين أرادوا قتله سألهم إن حكى لهم حكاية عجيبة هل يعفون عنه؟ فقص الحكاية لتكون سببا فى قتله.

إن هذا الحكى الممتد كان محاولة تحويل السيرة إلى الحكاية الشعبية.

*

وهنا يبقى سؤال: إذا كانت «حكاية الملك النعمان» فى أصلها سيرة فلماذا تحولت إلى حكاية؟

إن دخول الحكاية إلى السيرة أو العكس ليس بمستغرب وليس فريدا فى هذه السيرة. فالسرد القصصى

من القيسية. وهذا ما أدى إلى ظهور سيرة ذات الهمة. وقد رويت ذات الهمة وتشكلت السيرة من قصص البطولات التي رويت لفترات طويلة وتكررت روايتها حتى أصبحت جزءاً من حياة الجماعة الشعبية.

وأرجو ألا يتطرق إلى الذهن أني أقصد أن السيرة تاريخ أو لها علاقة بالتاريخ، وإنما هي التاريخ الذي تمناه الجماعة لها. فالجماعة في السيرة الشعبية تصنع التاريخ بطريقتها. وليس المهم أن يكون ما يحدث في السيرة قد حدث في الواقع، ولكن المهم أنه قد حدث في الذهن. ومن هنا، كان المؤرخون يهاجمون السير الشعبية لأن الجماعة الشعبية تراها تاريخاً حقيقياً. وفي الحقيقة، لقد وجدت الجماعة نفسها وتاريخها في السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبداً في التاريخ المدون المحقق، الذي بدوره كثيراً ما يلجأ إلى الحكايات الشعبية التي كانت البذرة الأولى للسيرة. ففي رواية عن البطال قال:

«انفردت مرة ليس معي أحد من الجند وقد بسطت خلفي مخلدة فيها شعير، ومعى متليل فيه خبز وشواء فبينما أنا أسير لعلى ألقى أحداً منفرداً أو اطلع على خبر، إذ أنا يستبان فيه بقول حسنة، فنزلت وأكلت من ذلك البقل بالخبز والشواء مع النقل، فأخذني إسهال عظيم فممت منه مراراً، فمخفت أن أضعف من كثرة الاسهال، فركبت فرس والاسهال مستمر على حاله، وجعلت أخشى إن أنا نزلت عن فرسي أن أضعف عن الركوب، وأفرط بي الاسهال في السير حتى خشيت أن أسقط من الضعف. فأخذت بعتان الفرس ونمت على وجهي لا أدري أين يسير الفرس بي، فلم أشعر إلا بقرع نعال على بلاط، فأرعب رأسي فإذا دير وإذا قد خرج منه نسوة بصبهة امرأة جميلة جداء، فجعلت تقول

الذين كانوا يشعرون بالراحة لوجود مثل هؤلاء الأبطال. وهنا أخذت تتخلق السيرة من حكايات هؤلاء الأبطال. ولما كان التاريخ حياً والمعارك مازالت دائرة وليس في خلفاء بنى العباس من يمكن أن يكون بطلاً للجماعة ففي صحوة التاريخ لا تستطيع الجماعة أن تجعل من خليفة معاصر لها تعرف أخطاءه بطلاً من أبطال سيرها. وهنا عادوا إلى الماضي فكانت سيرة الزهر سالم / الذي شك في تاريخه حية تمثل بطولة جماعة منهم - تغلب - وكان عنترة الذي يمثل بطولة مجهولة ولكن إمكان حدوثها قائم مثلاً - لبنى عباس - وفخر للعديانيين، في غياب الخليفة العربي الممثل لقوتهم.

هنا خرجت سيرة الملك عمر النعمان، بلازمان. وكان خروجها بلا زمان عاملاً مهماً من عوامل تكوينها وأيضاً من عوامل نهايتها. فالملك النعمان لا وجود له في تاريخ الأمة العربية. وتستطيع السيرة أن تضيف إليه القوة أو الضعف دون أن تكون هناك تهمة موجهة إلى الراوي أو إلى الجمهور. ومن هنا انطلق الخيال يمزج الواقعي بالخيالي ويدخل في الحكاية أحاسيسه تجاه حرب الروم، يقطع النظر عن تاريخيتها.

كانت هذه السيرة مخالفة لواقع السير المتخلفة في عصرها أو التي تخلقت بعدها بأن جميع السير العربية لها علاقة ما بالتاريخ، فإما أن أبطالها وجدوا بالاسم فعلاً أو أنه يشك في وجودهم.

وحين تحرك الزمن وتغير الواقع التاريخي للمنطقة، لم يكن للسلطة المركزية في بغداد تأثير ضار على الجماعة بل على العكس تحول خلفاء بنى العباس إلى قوة روحية لهم أكثر مما هم قوة دينية. وقد ازداد الصراع العربي الروحي حدة. وازداد القص قوة وتعقيداً في التعبير عن بطولة الجماعة. وفي أرض الشام التي تمثل حركة الإبداع لهذه السيرة، فقدت السيرة علاقتها بالجماعة، وأخذ التحول نحو الأبطال الذين كان لهم اسم في عالم بطولتهم. وكان على الرواة أن يتفنتوا بأمجاد رجالاتهم

جاهل ردى. كما يروج عليهم سيرة عنتره المكذوبة، وكذلك سيرة البكرى والدنف وغير ذلك^(٨).

ولقد سقط من جميع النصوص المطبوعة حديثا التى روت الحكاية لحظة المصارعة التى تمت بين لإريزة وشركان وأوقمته فيها. كان واضحا أن هذا تم سهوا من الطباعة وليس شيئا يرد إلى الراوى، برغم أن أحمد رشدى صالح - فى طبعة دار الشعب - لم يحاول أن يكمل هذه السقطة. لقد أشارت الحكاية إلى موقف المصارعة بما يدل على أنه سقط من النص، فأنها حين رأت شركان الذى هزمته فى المصارعة يجندل الأبطال «عظم قدر شركان عندها وعرفت أنها لم تصرعه حين صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (الليلة ٦٦). وتذكر جارتها فى نهاية الحكاية وهى تروى ما حدث بين شركان وإريزة لابنها:

«كان أخوك الملك شركان قد تقدم على الجيوش وانعزل وحده عن عسكره فوقع عند أمك لإريزة فى قصرها، وكنا قد نزلنا وإياها للمصارع فصادفنا ونحن على تلك الحالة فتصارع مع أمك فغلبته لباهر حسنها وشجاعته» (الليلة ١٧٢).

وما حدث للبطل مع المرأة الرومية يتكرر فى سيرة الملك النعمان، ويستبدل البطل بشركان وتسمى الفتاة لإريزة، فهى تصارع صاحباتها وتوثقهن ثم تصارع الصمصاح وتغلبه ثلاث مرات. تصور السيرة لحظة الصراع فى صورة جنسية جميلة فهى قد نادت:

«يا مسلم تقدم قبل أن يهجم علينا الصباح بنوره الواضح وكان عليها قميص مقصّب مطرّز بالذهب ولها أربعة عشر ذؤابة تتحدر على أكشافها ثم على الكفل يذهل من له نظر، وهو يحكى ظلام الليل إذا غسق لها عتق كأنه الغزال الأحور والشعر عليه ينحدر

بلساتها؛ أنزلته، فأنزلتنى فغسلن عنى ثيابى وسرجى وفرسى، ووضعتنى على سرير وعملن لى طعاما وشربا فمكثت يوما وليلة مستويا، ثم أقمت بقية ثلاث أيام حتى ترد إلى حالى، فبينما أنا كذلك إذ أقبل البطريق وهو يريد أن يتزوجها، فأمرت لفرسى فحول وعلق على الباب الذى أنا فيه وإذا هو بطريق كبير فيهم وهو إنما جاء لخطبتها، فأخبره من كان هنالك بأن هذا البيت فيه رجل وله فرس فهم بالهجوم على نعمته المرأة من ذلك وأرسلت تقول له: إن فتح عليه الباب لم أقض حاجته، فشاه ذلك عن الهجوم على، وأقام البطريق إلى آخر النهار فى ضيافتهم ثم ركب فرسه وركب معه أصحابه وانطلق. قال البطل قال البطارقة: فهضت فى إثرهم فهمت أن تمنعنى خوفا على منهم فلم أقبل، وسقت حتى لحقتهم. فحملت عليه فأنفج عنه أصحابه، وأراد الفرار فألحقه فأضرب عنقه واستلبته، وأخذت رأسه مسمطا على فرسى، ورجعت إلى الديار، فخرجن إلى ووقفن بين يدى، فقلت لركبن، فركبن ما هنالك من الدواب وسقت بهن حتى أتيت أمير الجيش فدفعتهن إليه، فنقلنى ما شئت منهن فأخذت تلك المرأة بالحناء بعينها فهى أم أولادى^(٩).

والغريب أن يذكر هذه الحكاية الإمام ابن كثير على أنها من تاريخ البطل دون أن يشكك فيها، بينما يهاجم فى حديثه نفسه عن البطل سيرة ذات الهممة التى يمثل واحدا من أهم أبطالها. فهو يرى أن «ما يذكره العامة عن البطل من السيرة المنسوبة إلى ذات الهممة والبطل والأمير عبدالوهاب والقاضى عقبة فكذب وانفراء، ووضع بارد وجهل وتخطيط فاحش لا يروج ذلك إلا على غيبى أو

وتتحول إيريذة إلى ألوف حتى يغادر الصحاح بلاد الروم لتأخذ إيريذة طريقاً آخر مختلفاً عن ألوف.

وإذا كانت ألوف قد ورثت إيريذة وتوسعت صورتها، فكذلك ورث عقبة شخصية شواهي ذات الدواهي. لقد تكاملت صورة الشر فيه بحيث لم تعد شواهي بجوار عقبة إلا الشخصية الأولية التي تطلعت منها صورة عقبة. وصورة شواهي في شكل حكاية عمر النعمان في (ألف ليلة وليلة) قد تقلصت صورتها الشريرة عن الصورة التي رسمت لعقبة. لقد جعلت ميلاده خارقة من خوارق البشر فإن أمه عالية حين كانت حاملاً به :

«نامت فرأت في منامها ولذيد أحلامها كان الأرض تزلزلت وخسرج من الأرض شخص أعور يطير من عينيه الشر شنيع المنظر وعلى وجهه حية رقطاء، وإن ذلك الشخص أقبل على غالية ومد يده إلى بطنها، وقال إن تقره على إيليس عند قدومه ويفرح الكفر بحضوره، فلقد تمكنت الأرض عند نزوله، ولقد سمعت من الذين يسترقون السمع بأنك ألغن أهل زمانك وأغيب أهل الأرض وإن إيليس مشتاق إليك وسيطرح مصابه عليك، وهو ينادي: واشرقاه إلى الخناس فتنة الناس الوسواس، ثم نادى يا غالية أكرمي مثواه، فإنه قرة عيني أيها الحرة، وهو شريك أبو مرة» (١١٢).

وإذا كان عقبة قد ورث شخصية شواهي ذات الدواهي، فإن (ألف ليلة وليلة) قد احتفظت بصورتها الفريدة باعتبارها امرأة قادرة على صناعة الشر تقف بجوار أبطال الشر في السير الشعبية؛ عقبة وجوان وسقرديس ودليلة المختالة.

وعلى كل، فإذا كانت سيرة ذات الهمة قد امتصت سيرة الملك النعمان فإن (ألف ليلة وليلة) جعلت السيرة في الحكاية الشعبية، فجعلتها واحتفظت بمعاملها سيرة شعبية كان يمكن أن تضع.

كانها عقارب، إذا لسعت العشاق لا ينفع من لسعها ترقاق، وتعصبت بعصاة من الجوهر. وهي على جبينها تزهو، والصحاح حين نظر إلى جمالها خجرو، لأنه رأها فتنة لأهل الأرض يغنى طولها والعرض، فحمل عليها وهو محترس على أخذها، وقد تملقت به وتعلق بها، فما هي إلا وقد وقعت يده على خصرها فغاصت أنامله في طيات أعكانها، وهبت عليه روائح المسك من أردافها وإذا يبطيخة عبيد تحت تكة سروالها عند ذلك استرخت بمضاء وقل حيله وقواه وزادت لوعته وبلاه، وبقي في مقام الحيرة والخطر، وتأوه وبان لها منه التقصير، وعلمت أنه بطل تحرير، ولكن ما حصل له ذلك إلا ببركة الشيخ الكبير، عند ذلك أسره وبقي في يدها مثل الزعفة في الريح العاصف وصار يهتز كأنه الولهان الخائف. قال الراوي: ثم رفعت وأبقته إلى الأرض، وقعدت على صدره بكفلها فغاب الصحاح لما أحس بذلك الكفل الذي كأنه تل من رمل أو جبل» (١١٣).

لا أظن أن الحذف الذي تم في (ألف ليلة وليلة) لهذا الحدث كان مقصوداً. ولا أظن أن التصوير الجنسي كان له دخل في ذلك أيضاً. فرواة (ألف ليلة) وكذلك علماؤنا القدامى لم يكونوا يرون في ذكر الجنس في كتبهم عيباً أو عاراً؛ فابن قتيبة يذكر:

«وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملك الخشوع أو الخاضع على أن تصغر خذك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم وإنما المأثم في شتم الأعراس وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب» (١١٤).

الهوامش :

- (١) انظر : مقدمة كتاب ألف ليلة وليلة من أصول العربيلة. تحقيق وتقديم : حسن مهدي، لندن : بريل، سنة ١٩٨٤، ص ٤٥.
- (٢) المرجع نفسه، ص ١٣.
- (٣) Heroic epic & Saga; ed., Felix, J. Oinas. Bloomington. Indiana University Press, 1978. «p. 144».
- (٤) Ibid.
- (٥) ألكافير هجرى كراب، علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، القاهرة : دار الكتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ٢٢٩.
- (٦) سهر قنطاوى، ألف ليلة وليلة، القاهرة : دار المعارف، ١٩٤٣، ص ٣٠٩.
- (٧) المرجع نفسه، ص ١١٣.
- (٨) الحافظ بن كثير النمشى، البداية والنهاية، بيروت، ج ٩، ص ٣٣٢.
- (٩) المرجع نفسه، ص ٣٣٤.
- (١٠) الأميرة ذات الهمة، مصطفى قباى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٣، المجلد الأول، الجزء الرابع، ص ٣٥٢، ٣٥٣.
- (١١) الإمام الحافظ ابن قتيبة الدينورى، كتاب صيرون الأخبار، مكتبة الخافى، القاهرة، ١٣٢٤ - ص ٥.
- (١٢) الأميرة ذات الهمة، سبل ذكره، المجلد الأول، الجزء الخامس، ص ٤٧٢.



الدوائر المتشابكة

دراسة فى الصياغة الروائية المصرية

لحكايات ألف ليلة وليلة

نموذج من «دليلة المحتالة وعلى الزبيق»

أحمد درويش *

ويكتبون؟ أولئك الأفاضل فى الأدب الشرقى^(١).

ولعل هذه العبقرية القصصية، للكاتب المصرى المجهول الذى أعطى لحكايات (ألف ليلة) فى مجملها صياغتها الأخيرة، هى التى طورت الانطباع الذى كان قد تكون إزاء أصول هذه الحكايات فى عهد ترجمتها الأولى بأنها حكايات «باردة» إلى ذلك الانطباع المنبهر الذى عبر عن جانب منه مكدونالد الذى يمكن أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم عن النسخة القديمة، يقول ابن النديم المتوفى ٣٨٥ هـ عن حديثه عن (ألف ليلة) :

«والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الإسكندر... واستعمل لذلك بعده الملوك «هزار أفسانه» ويحتوى على ألف ليلة، وعلى دون المائتى سمر، لأن السمر ربما حدث فى عدة

كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا (ألف ليلة وليلة)، بما أسماه «عبقرية الكاتب المصرى المجهول» الذى ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف المراتب الأولى من الفن القصصى العالمى. ولقد كان مكدونالد يتساءل:

«ومن هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وجودر وأبو قير؟ ومن الذى ابتكر حكايات الأحذب، وحكاية مزين بغداد؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء الدين بالعربية؟ إن هذه الحكايات جميعاً فيها من الواقعية المباشرة الإنسانية، ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباشرة ما فى القصص الفارسية أو الهندية من بعد عن الواقع... ما هى سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون

* أستاذ الأدب المقارن، كلية دار العلوم بالقاهرة.

ذلك من التعود على نسج الحكاية امتثالاً لمبادئ آداب مخاطبة الملوك، بل إن هذه السدة عندما انتقلت إلى مصر في العصر الفاطمي ووجدت هذا الفن القصصي قد نما وترعرع، لم تردد في استخدامه كما هو في بعض الأحيان لخدمة أهداف الدعاية والسياسة، فلقد قيل :

«إن ربة حللت في قصر العزيز بالله
(الفاطمي) فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية
فطلب إلى شيخ القصص يومئذ يوسف بن
إسماعيل أن يلهم الناس عنها بما هو أروع
منها، فوضع قصة عترة ونشرها تباعاً في
النين وسبعين جزءاً سمعت بها مجالس
القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم»^(١).

ولاشك أن منهج «الإلهاء» الدعائي هذا، قد اتبع في كثير مما نجده من نماذج بين أيدينا اليوم في القصص الشعبي في (ألف ليلة) وغيرها، وهو منهج أفاد التراث الأدبي كثيراً، ربما من حيث لم يرد، غير أن القصص المصرية، لم يكن يجلس فقط في انتظار أوامر الإلهاء، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذي كان يمثل بالنسبة له ما تمثله وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة، وكان ينتظر منه وجبة التسلية المسائية في المجالس والمنبتات والمقاهي، وكان رزق هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص، وهم حريصون على أن لا ينضب المعين لكي لا تنقطع أسباب الرزق، ومن ثم فقد كانوا يعيدون في بعض الأحيان تناول القصص العراقي أو الهندي أو الفارسي مع مزجه بالطابع المصري القصصي، وليجاد ألوان من التوالد تتم في شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية، ونحن نلتقي بهذا النمط كثيراً في (ألف ليلة)، وربما كان من أكثر حكاياته شهرة «حكاية أحمد الذئب وحسن شومان مع دليلة المختالة وبتتها زينب النصابة»^(٢) التي نود أن نقف في هذه الدراسة أمام تحليل يبتها ودلائلها الفنية المتعددة.

ليال، وقد رأيت به تمامه دفعات وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث»^(٣).

وما بين هذه المرحلة التي كان يوصف فيها القصص الغفل لـ (الألف ليلة) بالبرود والثقل، شأنه في ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة، والمرحلة التي انتهت إليها صياغتها الفنية في مصر في القرن السادس عشر للميلاد، العاشر الهجري من جهة أخرى، لعب قلم القصص المصري المجهول دوراً مهماً في تطوير فن القصص العربي، وتحويله من الطرفية أو النادرة أو الخرافة إلى القصة والرواية بمعناها الفني، وكما يقول ليتمان:

«فقد اتخذ الأدب القصصي في مصر شكلاً لا عهد للأدب العربي به؛ ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذي نفهمه من كلمة Ro-man في اصطلاح الفرنك، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable والأقصوصة Conte والحكاية Nouvelle»^(٤).

هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطبائع النفوس، وتوجيه الحديث إلى طبقة عريضة من «الجمهور»، وهي خصائص لم تتكامل لدى القاص العربي القديم في الحجاز أو الشام أو العراق حين سادت نفعة الإيجاز في القول وشعارها «حسبك من القلادة ما أحاط بالحق»، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح يخفى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام، وتأثرت كتب الخطاب النثري، بما ترجم عن الفارسية في هذا المجال من الحديث عن «آداب المجالس». وقد بعد القاص المصري عن كل ذلك، وانطلق في فن الحكاية مفصلاً ومطولاً ومحللاً، استجابة لخصائص عرقية وبئية قديمة، ساعده عليها فيما يبدو تأخر وجود سدة الخلافة العظمى في مصر، وما يتبعه

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية، فالمسرح يتجسد في بغداد عاصمة الخلافة، التي جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصب^(٦) إلى أن تقرب إلى الخليفة فأُسند إليه جانباً من السلطة يتمثل في شغل منصب مقدم الميمنة في شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التي تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأعوان معتمدين ونفوذ ينادى في الشوارع باحترامه باسم الخليفة، وهذه المزايا هي التي سوف تحدد أطراف الصراع، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة في المنصب ذاته ممثلين في أرملة مقدم الشرطة السابق «الدليلة» وابنتها «زينب» اللتين رأيا إمكان تحدى السلطة الجديدة من خلال إزعاج «الأمن العام» إثباتاً للمقدرة وطلباً لعودة المزايا السابقة ممثلة في عودة راتب الزوج السابق، وطمعاً في الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسؤولية أبراج حمام الرسائل، التي هي (أعز على الخليفة من ولده) والتي كانت بعض مسؤوليات زوج دليلة. صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء. ولربما يشير هذا المشهد الأول، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع، تساؤلات حول الاقترب من تحديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته، والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستبعدة في بداية الاهتمامات الحديثة بـ(ألف ليلة) كما كانت تقول الدكتوروة سهير القلماوي:

«من الصعب أن نحدد لليالي عصرًا بعينه، ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصرًا معينًا، ولكن هذه الصعوبة في أمر الليالي لا لهم كثيراً»^(٧).

غير أن هذه الصعوبات بدت أقل مناعة عند باحثين آخرين، حاولوا تحديد زمن الصياغة في مجمله،

وتتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها، وتنتمي الحكايات الثلاث مكانياً إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر، وتنتمي زمانياً في الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد، وصلاح المصري مقدم ديوان مصر، لكن ذلك الانتماء الحكائي لا يتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعي الذي يمكن الاستئناس في تحليده ببعض الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة في الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد، في محاولة للاقترب من زمن الحكاية وزمن الصياغة.

وبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالي:

«كان في زمن خلافة هرون الرشيد رجل يسمى أحمد الدنف، وآخر يسمى حسن شومان، وكانا صاحبي مكر وحيل، ولهما أفعال عجيبة، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدنف خلعة، وجعله مقدم الميمنة، وخلع على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة، وجعل لكل منهما جامكية في كل شهر ألف دينار، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده..

وكان في البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتها المنادى بذلك، فقالت زينب لأُمها الدليلة: انظري يا أمي هذا أحمد الدنف، جاء من مصر ولعب «مناصب» في بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقي مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة.. ونحن معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد سابقاً، فقالت زينب لأُمها، قومي اعملي حيلًا ومناصب، لعل بذلك يشتهر لنا صيت في بغداد وتكون لنا جامكية أينا».

فراى ولیم لاین^(٨) أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥ و١٥٢٥، ويرى أحمد حسن الزيات أنها دونت ما بين عامي ١٥١٧ و١٥٢٦ وبني رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هي التي نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٩٤٣هـ الموافق لعام ١٦٣٦م، فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بعشر سنوات أي عام ١٥٢٦، وهو الزمن الأقرب، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالي وبعض النظم العثمانية التي لم تعرف في مصر إلا بعد دخول العثمانيين ١٥١٦، أمكن حصر التلوين في هذه الفترة^(٩). ولقد حاول باحثون آخرون. أن يقترحوا، من خلال الإشارات اللغوية والتاريخية، من معرفة زمن الحدث المحتمل. وفي القصة التي بين أيدينا كثير من الإشارات. التي تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخي، فهناك بعض المصطلحات اللغوية المستخدمة، التي يمكن أن نقربنا إلى فترات زمنية معينة. فمصطلح «المهندس» يتردد في الحكاية أكثر من مرة، تقول دليّة: «إن لي بيتاً كبيراً قد خسع وصليته على خشبة وقال لي المهندس اسكني في مطرح غيره لربما يقع عليك»^(١٠). ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي؛ فابن منظور (٦٣٠ -

٧١١هـ) يذكر في لسان العرب، كلمة المهندس ويفسرها بأنها تعني «المقدر لمجارى المياه والقنى واحتفارها حيث تخفر وهو مشتق من الهنداز وهي فارسية»^(١١)، وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة «الخانندار» التي تستخدم في الحكاية وتعود إلى مفردات العصر المملوكي. لكن «أندريه ميكيل»^(١٢) يستطيع أن يصعد بنا قرناً آخر من خلال استخدام كلمة «جامكية» بمعنى الأجر أو الراتب، فقد استخدمت بهذا المعنى في نهاية العصر السلجوقي في أواخر القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي وقد تساعد في هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة في الحكاية مثل «أبراج الحمام»، ووجود تنظيم عالٍ لها مثلاً في وظيفة «أبراج السلطان» التي

جماعات الشطار هي التي تشكل عصب الحكاية، وهي التي تحدث تحالفاً غير مكتوب مع الدولة، مؤداه أنه ينبغي أن تتمتع هذه الجماعات بالامتيازات المخصصة لقادة الشرطة، وأنها لكي تحصل عليها ينبغي أن تثبت أولاً قدرتها على المناورة وسط جموع الشعب وإلحاق الضرر بمن تشاء، وتصل قوة المناورة غايتها، عندما تستطيع إلحاق الضرر بجماعات موكلة بحفظ الأمن، ساعتهما يستطيع قائد الجماعة الخفية الجديدة، أن يحصل على اعتراف به من حكام الدولة وأن ينادى باسمه في الأسواق مقدماً مطاعاً، وتخصص له الجامكية ويدخل ديوان الخليفة ليقف على بساطه ويأكل من سماطه. والراوى يدير تسلسل الأحداث في الحكاية من خلال

سوف تكون لحظة حالة، فالراوى يخشأ أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق، لكى تلعب عليها المنتصف الأول لكى يتم الإيقاع بملنى واقع تحت الحماية المباشرة لشرطى، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى، توضع على الفور المخططة بما فيها من وسائل التسمويه، واكتشاف نقطة الضعف، وتحديد الهدف القريب، الذى قد يلوح فى نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة له طلباً للحماية أو النكابة، ومن ثم ينشأ فى بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد، لتعرب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل.

إن وسائل التسمويه تكاد تشكل العمود الفقرى لانسياب الخطة وليوتتها وقابليتها لإدخال الإبهام بالتصديق على شرائح مختلفة متعاقبة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها، فدليلة تبدأ خطتها بالستر بلباس الدين:

«فقامت ضربت لثاماً، ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباساً نازلاً لكرمها وجبة صوف وتحزمت بمنطقة عريضة، وأخذت إبريقاً وملأته ماء لرقبته وحطت فى فمه ثلاثة دنائير وغطت قم الإبريق بليفة وتقلدت بسبح قدر حمله حطب، وأخذت راية فى يدها وفيها شرايط حمر وصفر، وطلعت تقول الله الله، واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض فى ميدان القبيح».

ومن خلال هذا القناع سوف تجتاز دليلة عقبة البواب الشيخ على المغربى حارس منزل رئيس الشاويشة الذى يطلب شربة ماء تبركاً فيتناثر أمامه من الليفة عفواً الدنائير الثلاثة التى يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء، تتحول بين يديه إلى «رشوة مباركة» فى إشارة إلى قدم العلاقة بين أدعياء الدجل الدينى والنفع المادى.

حركات الصراع بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، السلطة الحالية والسلطة السابقة المترتبة، القوة الخشنة والقوة الناعمة، وهى كلها قوى متضادة، تسمح للراوى بالوصول بسامعه إلى كثير من اللحظات التى تتبرج فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال.

فى هذا المشهد، تتجدد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع، ففى الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان، ويبدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثانى على الشؤم أو على الشوم وهى المعصى الغليظة التى كانت تستخدم أسلحة فى صراعات هذه الطوائف^(١٤). وتتجمع إذن فى اسميهما مظاهر التخويف والبأس المعلن، وعلى عكس ذلك تتجسد فى أسماء الطرف الثانى (النساء) صفات القوة الخفية، المحتملة والنصاية. والراوى يقدم لنا فريق الصراع فى الطرف الثانى من خلال قناع نسائى، حتى لو وجد بين أفراد بعض الرجال، فمحور هذا الفريق دليلة المحتملة التى كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بفناد السابق، وترك لها بنتاً متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولداً هو أحمد الققيط (لا اسم لأبيه)، ولدليلة بنت أخرى عازبة هى زينب النصاية، وأخ هو رزق السماك (لا اسم لأبيه)، كان رئيس فتيان العراق وتاب لكى يتحول إلى سماك، فالفريق كله ينتمى إلى دليلة وينتسب إليها.

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوى، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذى تولى السلطة لكى يثبت جدارته وهيبته، فالواقع أنه أثبتتها قبل أن يتولى، من خلال المناصف، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة فى محاولة إثبات عجز من أسندت إليهم مهمة الأمن، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم، وسوف يكون مسرح الصراع هو الجمهور الذى عليه أن يكتوى بنار الفريقين، ولكن لحظة الاتصال الأول بالجمهور، فى بداية لعبة الصراع،

وتولد دائرة ثالثة تشابهك مع الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذى تبدو المعلومات المتصلة به، وقد توافرت من قبل عند دليلة، وليست وليدة اللحظة أو الحسد أو السؤال، كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين، فهو شره طماع وعنده بيت خالٍ صالح للإيجار، والخطة السريعة أن تفهمه أن يبتها أبى للسقوط، وأن المهندس نصحبها بإخلاله رشحاً يصلحه وأنها لا تريد أن يتعرض ابنها رابنتها للمتاعب، وتريد أن توجر منه بيته شهراً أو شهرين. وبعد مساومات يوافق ويعطيه ثلاثة مفاتيح للبيت والقاعة والطبقة، فتصطحب الفتى والفتاة، والمسافة بينهما محفوظة، ويدخل الثلاثة على الثوالى: تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبى الحملات، ويدخله الفتى على أنه بيت الأم التى تبحث لبيتها عن عريس، وتضع كلا منهما فى حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة فى هذا المشهد، تفهم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبى الحملات وأنها فقط تخشى عليها شيئاً واحداً، وعندما تسألها الفتاة عنه، نقول لها:

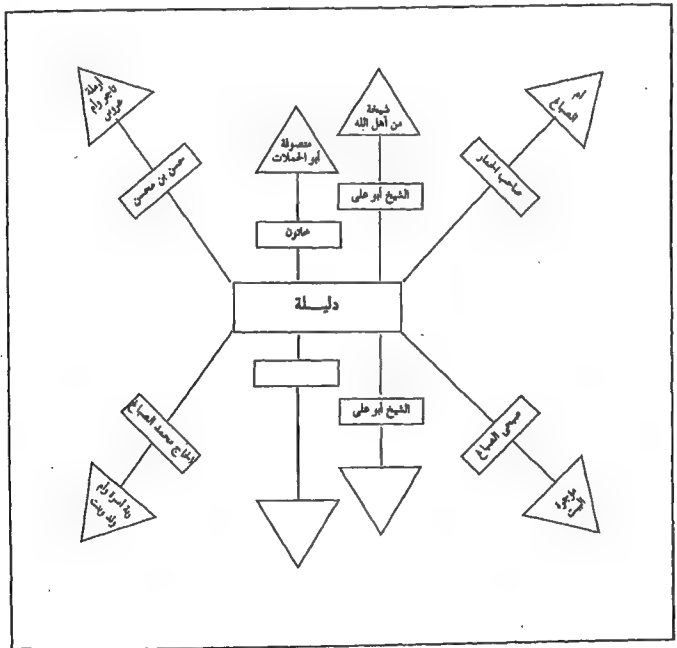
«هناك ولدى أبل لا يعرف شيئاً من شئنا دائماً عريان وهو نقيب الشيخ، فإن دخلت بنت ملك مثلك لتزور الشيخ يأخذ حلقها ويشرم أذنهما ويقطع ثيابها المحرمة».

ومن ثم تصح الفتاة بأن تتجرد من أشيائها الثمينة لتحفظها لها حتى انتهاء الزيارة، وتسلمها الفتاة ما معها، وتعود إلى الفتى لتفهمه أن ابنتها العروس غاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجدام، وأن الأم وعدتها لتطمعنها بأن تربها الفتى شبه عار، وطلبت من الفتى أن يعطيها ملابس وما بها من أموال وأشياء لتحفظها له حتى انتهاء الزيارة، ثم خرجت بمجموع الغنيمتين واتسلت من باب بيت الصباغ تاركة الفتاة تنتظر لقاء أبى الحملات، والفتى ينتظر عروسه سيده الجميلات. ونستطيع أن نتصور خليلة المعرفة الشخصية التى هى أساس الاطمئنان والتعامل الجماعى من خلال

وهكذا، تنهارى العقبة الأولى لتدخل «الشيخة» إلى خاتون الجميلة زوج حسن شر الطريق المحملة بالصيغة والملابس الغالية، وهذا استدراجها إلى خارج المحمى ونزع صيغتها وملابسها. وينهى أن توضع الخطة سريعاً على أساس من «نقطة الضعف» التى لا تعرفها دليلة، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون: «أنا أنظرك مكبرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكديرك»، وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى، ترسم الخطة، وهى أن تقودها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفك عقدها، وتشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجربها من الثياب والذهب. وهنا، يلجأ الراوى إلى توليد مشهد فرعى يعقد ويحل الأزمة فى وقت واحد، ويمثل فى حسن ابن التاجر محسن، الفتى اليافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق، ويصير دليلة قادمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة منها تقبل فتاة جميلة، وكانت دليلة قد أوصتها منعاً للرية أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطو، وتلك حيلة مزدوجة الأبعاد من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك، وتشكل الخطة الجديدة فور رؤية الفتى، تشير دليلة إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى، وتجول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه وهى أنه أولم بالفتاة، فتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ولت من أبيها التاجر مالاً كثيراً وهى تخاف عليها من الطامعين، وتريد أن تخطب لها فتى ملائماً من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجمع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها، وتشير إليه أن يتبعهما مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر. وتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أمران: مضاعفة الغنيمة، ونفى الرية من خلال تحرك شبه عاتلى لامرأة مع بنتها وابنتها. وبعد أن تكبر قافلة الصيد، لا بد من بحث عن مكان ملائم،

بصاحب حمار غبي، تستدعيه وتفهمه أنها أم الصباغ وأنها في حاجة لأن تنقل سريعا ما يمكن نقله من أدوات محل الصباغة وأن تخرب الباقي لتثبت إعراس ابنها ولأنجل إذا نزل كشف من طرف القاضي لا يجد شيئا في المصبة، ويهوى الحمار على المصبة تحطيماً وتأخذ هي حماره فتحمل عليه غنيمتها وتستتر عليها الستار

ما أحدثته دليلة في النصف الأول من رسم شخصوس تنكبة لها عند أطراف عدة، تحمل عند كل منها وجهاً مختلفاً، مثل خاتون والشيخ أبو علي وحسن بن محسن، والحاج محمد الصباغ وكذلك صبيه اللذين سوف ترسلهما إلى البيت الذي حبست فيه الضحايا بحجة إعداد غداء ليعطوا المحل لها، ولتتمكن من الإيقاع



وعملت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زينب. ومن الطريف أن يرى الراوى فى نهاية المطاف أن إفلات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التى نسجتها هى إنما هو «ستر الستارة» وهى عبارة تسندها اللغة عادة إلى أصحاب النوليا الطيبة عندما ينجيهم الله من بعض المآزق.

وإذا تساءلنا عن «كشف حساب» الجولة الأولى من المنصف، أو الفصل الأول من الرواية، فسوف نجد الحصاد الفنى الأول فى لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تترج المساء بالمهابة امتزاجاً شديداً، عندما يلتقى الفتى والفتاة المحبوسان شبه عازرين فى بيت الصباغ، تظنه «نقيب» الشيخ الأبله العارى، ويظهر العروس الموعودة، شبه العارية، وفى لحظة واحدة تكتشف ضياح ذهبها وملابسها وتكشف ضياح نقوده وملابسها، ويلقى كل المسؤولية على الآخر فى اللحظة التى يدخل فيها «الصباغ» بالفداء الذى أعده للمستأجرين الجدد، فيكتشف بداية المساء ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسؤولية ولا يملك إلا أن يوضحهما بما يسترهما من ملابس، ويسارع فى العودة ليجد كارتته أكبر والحمار أبى على معظم أدوات المنزل، وتتشابك المسؤوليات ويتعالى الصياح. وعندما يكتشف الحمار ضياح حماره، يكون عند الضحايا قد وصل إلى أربعة: زوج شاونيش، وابن تاجر، وصباغ، وحمار، ويكون المنصف قد هز «الأمن» فى شرائع تمثل القوة ورأس المال وحرف طوائف الشعب الكادحة، ويبلغ جانباً من غايته عندما يلتقى الجميع عند الوالى يشكون، ويقول الوالى لهم: «كم عجوزاً فى البلد روحوا وفتشوا عليها واسكوها وأنا أقررها لكم».

مع المشهد الثانى للرواية، يطور الراوى الأحداث بطريقة لا يرد على ذهن صاحب الطرفة أو الخرافة أو الحكاية البسيطة، وهى كلها ألوان قصصية كان يمكن أن تقع بسلامة المغامر «ستر الستارة»، ولكن الراوى يريد أن تبرز مناصف دليلة قاعات الحكم، وما دام المشهد الأول قد انتهى بأن أوكل الوالى إلى الناس أمر العجوز

استهانة بها، فالرسالة لم تصل بعد. ومن هنا، فإن دليلة تتحرك بمنصف جليد لكى يصل صروتها أوضح، وتختار هذه المرة خاطئاً غير معقد ولكنها تعد له كل أركان البناء: التهمويه واكتشاف نقطة الضعف والخطأ السريعة، ففى ملابس خادمة من غلام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار، وتكتشف نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تحمل الأخ الصغير للعروس فتغافلها وتأخذ منها الطفل وترهقه عند صانع يهودى مقابل ذهب بألف دينار، تدعى أنها تحمله إلى بيت شاه بندر التجار وتختفى، وتلقى لحظة المكاشفة ليتضم إلى الضحايا الثانى: الصباغ اليهودى وشاه بندر التجار، وليتشروا جميعاً فى أرجاء المدينة للبحث عنها متواعدين على اللقاء فى دكان الحاج مسعود المزين المغربى. ويأخذ الراوى بأنفاس سامعية عندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتمرف عليها الحلاق ويمسك بها، لكنها ما لبثت أن تجدد ثغرة فى نظام التكافل الاجتماعى، وهى الثغرة التى يقيم نظام الفتان أو الشطار بناء قوياً يتلافها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى تعرضها هذه الرواية. أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار أحد المثاليين لجماعة «الضحايا»: هل تطلب حمارك أو حاجة الناس؟ ويكون الرد الفورى، حمارى، مؤكداً ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع، والتى قدم الراوى فى مقابلها صورة لأحكام العلاقات بين أفراد جماعة «الشرطار» أو «الفتيان»، كما يحلث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزريق، بل تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها، كما كان الشأن فى العلاقة بين على الزريق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد ليحلح بكبيره وأميره أحمد الدنف، وزينب النصابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة المحتالة التى يقع على فى حبها من أول نظرة ويريد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة، ويكون المهر الذى يشترطه خالها زريق السمك، هو الحصول على بدلة قمر بنت عذرة

ارتداء درع ملهى بالجلاجل، يصدر عنه صوت مخيف يهتز له الأعرابي فطيح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتجو القافلة، وفي مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابي الغشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة فى واحدة من أشد موافقها حرجاً عندما يقبض عليها، وتشد من شعرها ويصلبها «المشاعلى» على عمود، حتى ينفذ فيها فى الصباح الحكم القاسى، ويبيت الجنود حولها يحرسونها، وعندما تأخذهم سنة من النوم أواخر الليل يظهر لها الأعرابي القادم على حصانه وقد دخل بغداد لأول مرة لى يأكل «الزلاية»، وتلتقط دليلة الخيط لى تفهمه أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلاية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها، ويعرض عليها أن يحل محلها مصلوباً، لى ينعم بالعقاب «الليلة» الذى تهرب منه، وتوقع مكانها لم تهرب على فرسه.

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة، الحمارة، البدوى قاطع الطريق، والأعرابي عاشق الزلاية، تتشابك لى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى العنيف أو الهادئ، وهو خروج يلقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث. وإذا كان البدوى قد قتل، والأعرابي قد صلب، فإن الحمارة الأنانى تفهمه دليلة بأن حمارة موجود عند الحلاق المغربى وتسمه له لحظات حتى تدبر أمر لإرجاعه له على مرأى منه، وتهمس فى أذن الحلاق المغربى، مشيرة إلى الحمارة، بأنه ابنها وأن به مرضاً عقلياً يجعله لا يكف عن تردد «أين حمارى؟» وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسه وكيه على صدغه بعد إفهامه أن حمارة موجود، وتدس فى يده درهماً فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه.

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو، فقد نظم الخروج الجماعى على نحو منظم ودقيق، فجماعات الفتى لها تقاليدها، فهناك المقر لكل جماعة، وهو مقر يمنحه الخليفة، أحياناً، لإقامة

اليهودى الساحر، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تختبر جماعات الفتى قوتها فى التصدى لعالم السحرة أنفسهم. وتكون نتيجة مزبداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية، فالفتى القاهرى يحصل المطلب المنيع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والقدرات الفيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية، وسحر العميون بسحر الطلاسم. فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يستطاع منافسه على الزيت إلى دب مرة وإلى حمارة مرة أخرى، فقد استطاع «الفتى» الساحر أن يوقع بابتسه قمر فى هواء وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبته فى أن يقبلها زوجاً له بعد أن تعلن إسلامها، فتتضم إلى زينب، إحداها خاطبة والأخرى مخطوبة لعلى الزيتى، ويتم الزواج بين يدى الخليفة.

إن الراوى يلدج إلى وحدات قصصية صغيرة لى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة وبغداد، مشكلاً منها فى مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيماً فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية، ومشكلاً منها كذلك لوناً من «الخروج» الموجه الساعى للالتحام فى مواجهة «الخروج» الفردى العشوائى الذى يجسده، فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية، نموذج صاحب الحمارة الذى يطلب حاجته الفردية ويتخلى عن حاجات الجماعة التى فوضته لى يكون أحد مثلها، ويجسده فى حالة القوة والتمرد نموذج «الأعرابي» الذى يبدو دائماً فى (ألف ليلة وليلة) نموذجاً للغشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع. وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم؛ فعلى الزيتى الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق العراق، يتصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم، لكنه لا يتصدى له بالسيف والشجاعة فقط، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى

معها، هو الذي أوقع «الشعب» كما تظهر التقنيات الروائية فريسة بين «الشاوشية» و«الفتيان»، بين العصابات المنظمة العلنية والعصابات المنظمة السرية التي تتخذ طريقها نحو العلن من خلال «إظهار المضلات»، دون إزاحة الدماء، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتعويض، فقد ردت دليلاً ما أحدثته من الناس أمام الخليفة، وعندما تبين أن ضروس الحمار التي خلعت وحاجات الصباغ التي خربت غير قابلة للرد:

«أمر الخليفة للحمار بمائة دينار، وللصباغ بمائة دينار وقال انزل عمر مصبثك، فدعوا للخليفة وزلا، وأخذ الهدوى حوائجه وحصانه وقال حرام على دخول بغداد، وأكل الزلاية بالعسل، وكل من كان له شيء أخذه وانفضوا كلهم».

فالخليفة، يمثل الدولة، يساهم في تعويض الخسائر التي ألحقها الجماعات السرية بالطوائف المستضعفة في لحظة الصلح مع دليلاً وإسناد منصب «البراج» لها.

ولقد بين هذا التحالف جزءاً مما أسماه «باين» بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية في مدينة السلام^(١٥)، حيث :

«كان النظام والأمان يحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوى مهارة عالية من أمثال أحمد الدلف وحسن شومان، وعلى الزريق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم».

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مياجير هارد^(١٦) التي تذهب إلى أن هذه الحكايات قاهرة، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضرب من الهواية يمارسها الرواة، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب، والحنين الذي كانوا يشعرون به لعهد الرشيد من جانب آخر.

رئيس الجماعة وفتيانه الأربعين، وعدد الأربعين عدد ساحر في (ألف ليلة وليلة) يشيع دلالة على الكثرة، بدءاً من على بابا والأربعين حرامي، مروراً بأعضاء «النقابات المهنية» كتنقابة الصباغين في حكاية أوى صير وأوى قبر الذين لا يزيد عددهم عن أربعين ولا ينقص عن أربعين، وفي عدد العبيد الذين يملكون بين يدي «دليلاً» بعد أن تمنيت مسؤولة عن أبراج حمام الراسل، بل إن عدد هذه الحمامات أيضاً أربعون، ولا تزيد قافلة تجار الشام التي حماتها على الزريق من الهدوى قاطع الطريق عن أربعين تاجر أع شاه بندر التجار.

ومقر الجماعة يحاط ببلون من السرية، لا يتم الحديث عنه علانية، وعندما يأوى على الزريق من القاهرة ويدخل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدلف لا يبله أحد عليه، لولا أن يرى صبيّاً صغيراً يقبل أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر قلب حصي برجله نحوه من بعيد، وحتى هذا المصبي نكتشف فيما بعد أنه «أحمد القليط» حفيد دليلاً، أى أنه أيضاً واحد من أفراد هذه الجماعات، وعندما يطرق على الزريق الباب لا يطرق طرقاً عادياً وإنما يطرق بالشفرة المتعارف عليها، فيقول من بالدخل هذه طريقة على الزريق. أما التكافل الشديد بين أفراد هذه الجماعات فيبدو من الصلة التي تتوطد بينهم حتى على البعد، فأحمد الدلف نفسه عندما يستقر به المقام في بغداد، يرسل مع سقاء ماء قاهري رسالة إلى صبيه على الزريق في الدرب الأحمر يطلب موافقته في بغداد، لكن على الزريق قبل أن يرسل يطعمش صبيانه الأربعين بأنه يفكر فيهم ولا يتخلى عنهم. وبالفعل، فإنه عندما يصيب أول ربح له من وراء دفاعه الشجاع عن قافلة التجار بالشام، يرسل بالمال سرهماً إلى فتيانه الأربعين، وعندما تصل مغامرته في بغداد قمعتها باقتناص قلب الفتاة اليهودية ورأس أبيها ويد زينب النصابة، والمثل بين يدي الخليفة، فإن أول مطالبه كان استقدم فتيانه الأربعين من القاهرة لينضموا إليه في بغداد عاصمة الخلافة.

إن هذا النوع من الترابط الشديد بين الجماعات السرية في مواجهة الدولة، استشارة لها، وطلباً للتحالف

يحاول. ولا يستطيع في الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العراقي رزيق السماك إلا الفتى المصرى على الزريق.

ولكن الراوى يظهر الجمهور في كل ذلك مندهشاً منبهراً متابعاً، لا يكاد يهمل إلا بتعليق عابر، أو يظهره ضحية تضيق أضراسه ويكوى على صدغه، ويهجر من ملايسه، ويحطم دكانه الصغير، في الصراع المستمر الذى لا يتوقف فى الشرق بين العصابات الرسمية والعصابات السرية، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلعة، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة، التستر بالدين، والإغراء بالجنس، ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتأسرين المتفاهمين، وتلك إحدى عبقريات أصحاب الصياغة الروائية المصرية المجهولين.

ولأيا ما كان الأمر، فقد ظل جمهور الأمة - كما يعكس الراوى بفنية وصدق - جمهوراً متفرجاً مستهلكاً، يغذيه الراوى من خلال وثائق التشويق فيطرب سمعه، ويعكس له صورة أُناده من الجمهور العادى، وقد شارك مشاركة المتفرج فى الألعاب التى تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد اللنف الذين جردتهم جميعاً من ملايسهم بعد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان، وتبتهجهم وتجردهم، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزريق ورزيق السماك الذى يملق كيساً من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيتان والشرطة أن يلمسوه، وقرب منه أقراس من الرصاص المغلى، تصل فى سرعة فائقة إلى وجهه من

الهوامش :

- (١) ماكندريك: دائرة المعارف الإسلامية (النسخة العربية)، ج ٤ ص ٢٠٩، دار الشعب، القاهرة، د.ت.
- (٢) القهرست لاين التدم، طبعة للوجال ص ٣٠٤.
- (٣) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية ج ٤ ص ٢١٣.
- (٤) السابق ص ٢١٢.
- (٥) ألف ليلة وليلة، مطبعة صبيح بمصر (د.ت) ج ٣ ص ٢١٧ وما بعدها.
- (٦) تستخدم كلمة المناصف بمعنى الحبل، وإظهار القفزة على تفريع العامة أو الإضرار بهم ووسائل غير مباشرة، والكلمة هامة لعلها مأخوذة من بعض معتقدات مادة «نصف» . ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط، «انصف منه، استوفى حقه منه كاملاً حتى صار كل على النصف سواء». ومن هذه المشتقات كذلك «النصف كعقمت وزير الخادم، وجمها مناصف»، القاموس المحيط ج ٢ ص ٢٠٧، مطبعة الحلبي - ١٩٥٢.
- ويضيف المعجم الوسيط إلى هذه الصيغ: «أنصف فلاناً من فلان، استوفى حقه منه». للمعجم الوسيط ج ٢، ص ٩٦٣، مجمع اللغة العربية ١٩٨٥، القاهرة.
- (٧) سهر القلماري، ألف ليلة وليلة ٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٢٩.
- (٨) دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة العربية، مرجع سابق.
- (٩) انظر : أحمد حسن الزيات، ألف ليلة وليلة - مساهرات الجمع العلمي بمسقط، ج ٣، ونظر فى عرض هذه الآراء ومناقشتها، شبيب معلوف، حيات زمره وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٦.
- (١٠) ألف ليلة وليلة ج ٣ ص ٢١٦.
- (١١) انظر لسان العرب لاين منظور ج ٦ ص ٤٧١٠، طبعة دار المعارف.
- (١٢) André Miquel. Sept Contes des Mille et une nuits. pp.54 et suivants. Sindbad. Paris 1981.
- (١٣) Voir: Cl. Cohen. Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen Age. Leiden 1959.
- (١٤) انظر: معجم أسماء العرب، جامعة السلطان قابوس، مادة «ندف» ج ١ ص ٥٩٥، ومادة «شومان» ج ١ ص ٩٧٠، جامعة السلطان قابوس - مكتبة لبنان ١٩٩١.
- (١٥) انظر: الفرع فى نفرة السحر، ألف ليلة وليلة فى اللغة الألبانية الإنجليزية، حسن جلم المرورى ص ٣٢٧ - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨٢.
- (١٦) للرجع السابق ص ٣٢٧.

مدينة النحاس*

قصة رمزية من ألف ليلة

أندرياس هامورى

«بالبرا العيلة بجراهرها المفقودة
ومعادنها المجهولة ولؤلؤ البحر تلملمها يداك، لا تطاول ضوء هذا الفاج للبحر
ذلك لأنه لن يكون إلا هذا الضوء الخالص
لن يكون معه هذا الشماع القمى القطرى
حيث ميون البحر رائحة الأكمال
لن تكون سوى مرثيا معمة تن».

برذير

الافتتاحى، يظهر الخليفة عبد الملك بن مروان وحاشيته يناقشون أساطير الماضى. وينتقل الحديث إلى سيطرة الملك سليمان على الجن، وقماقم النحاس التى لاتزال موجودة وقد حبسوا فيها. ويغلب الفضول الخليفة، ف يتم - فى الحال - تنظيم حملة إلى بلاد الغرب الأقصى، حيث يمكن أن توجد هذه القماقم. وهو مشروع يتحقق له النجاح؛ فبرغم أنهم يضلون طريقهم فى الصحراء، فإن المستكشفين ينجحون فى أن يصلوا إلى الهدف، ويعودوا إلى دمشق بالعديد من الأشياء. ويسقط «طالب بن سهل» - أحد قائدى الحملة - ضحية طمعه فى مدينة النحاس، أما الأمير «موسى» - القائد الثانى - فيعد أن ينجز مهمته، فإنه يمتزل الناس ويعيش حياة من التقوى فى القدس. ويكمن محور الحكاية فى زيارة

تلفت «حكاية مدينة النحاس» انتباهنا بطرق محيرة، باعتبارها أكثر قصص الرحلات إثارة للكآبة. فخلال معاناة أحداثها، يتجلى التشاؤم المعتاد والصرخة القديمة «ubi sunt»، ويترفع فى النهاية. وسأحاول هنا تقديم بعض ملاحظات عن طبيعة هذه المتاعاة وسهرها، أملا كشف ترابطها المنطقى واكتشاف مصدر قوتها^(١).

والقصة سرد لوقائع حملة أثرية تنقسم إلى قسمين: الأول مقصود والثانى يتحقق بالمصادفة. ففى المشهد

* أحد فصول كتاب: Andreas Hamori, On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton University Press, Second edition 1975.

ترجمة: رفعت سلام، شاعر وناقد مصرى.

والقلعة السوداء نوع من مدن الأشباح. وما من واحدة منها، وليس سوى النقوش التي تحكي قصة المحاولات العبيثة - والمثيرة للسخرية، في النهاية - الملك غابر لمقاومة الفضيلة. وترى «جيرهارد M. Gerhardt» في القلعة السوداء تشخيصاً مسبقاً لمدينة النحاس، لكنها تشعر «أن لا شيء يحدث فيها أو بسببها.. ولا تدخل الواقعة كلها أي غرض آخر سوى خلق مستودع للمواضع الأخلاقية الموجودة في النقوش»^(٣). وأعتقد أن هذا المثال من التشخيص المسبق له - بالفعل - أهمية بيديوية كبيرة، بل ما هو أكثر بكثير، لأنه ليس المثال الوحيد في الحكاية. فمع كل حدث متوقع، نكون مدركين التجددنا إليه منذ البدء ونحس أن ثمة نوعاً من القانون في الاتجاه الذي اتخذته انحرافاتنا التالية، بصورة ظاهرة^(٤). والعلاقة بين القلعة ومدينة النحاس من النوع الذي يتبدى لنا مغوياً في الحلم. فالحدث الأول يتحقق بطريقة واقعية، إلا أن الخطر الضمني فيه يتجسد - في الثاني - ليخلق كابوساً - كابوساً يتولد - إلى حد ما - من أذهاننا نحن.

وعند مفادرة القلعة السوداء، يقع الرحالة على جهاز سحري: هيئة فارس من نحاس، يدور عند لمسه باليد، ليشير إلى الاتجاه المفضي إلى مدينة النحاس. والجهاز نفسه ليس شراً في ذاته، لكنه نذير شوم، كما كل الأجهزة الآلية في «الليالي»، مثل البحار الغريب في «حكاية الصعلوك الثالث»، أو الحصان في «الحصان الأنثوسي». وسوف يظل للنحت السحري والمشعوز دورهما في مدينة النحاس باعتباره ملامح لخلفية تهمكية.

وبمواصلة طريقهم خلال الصحراء، يثر الرحالة على عمود من حجر أسود، وعفريت مربوط به. ويخبرهم

مدينة النحاس. وهي ما تحدث عندما يضل الركب عن الطريق المباشر، ويدخل وصفها - ببساطة - في سياق القصص الأكبر. إلا أن ذلك ليس أحد أمثلة التقنية المألوفة في توظيف الحكاية الإطار في تجميع عدد من الحكايات، وشد انتباه المتلقي من خلال ربط الأجزاء إلى كل واحد. وفي حكايتنا، تم ربط ما هو مقصود بما هو قائم على المصادفة بطرق عدة، وهي الروابط التي تعتبرها من بين أدواتنا الأساسية لفهم الخطة العامة للرواية.

يقوم المستكشفون بالبحث بعد تحطم السفينة التي لم تفرق في الحال، والتي تذكر - برغم الحطام - بمجد الملك سليمان. غير أننا - في الوصف الأولي للمقامم النحاسية - تقع على ملاحظة ساخرة، ترد عندما ينكسر ختم سليمان عن أحدها، ويخرج الجن مطلقاً صرخة ندم هائلة - بصورة حادة، إذ «ترد إلى ذهنه فكرة أن سليمان مازال حياً»^(٥). وسوف يعود تناقض صرخة الجن ليتناب المستمع كلما تقدمت القصة.

وبعد رحلة استمرت عاماً بكامله، اكتشف - فجأة - رجال الحملة، ودليلهم الشيخ الحكيم التقى، أنهم تاهوا في الصحراء. ذلك ما حدث في الصباح، فلم يجدوا مفراً من مواصلة السير. وعند موعد صلاة الظهر، وقع بصرهم على قلعة سوداء مهيبه، استطاع الشيخ أن يتعرفها، ويعرف أنهم على طريق محوّل يفضى - من القلعة السوداء - إلى مدينة النحاس، ثم إلى بلد التماقم. ومن اللافت أن السارد لا يبدى أى اهتمام - بالمرّة - بورطة الرحالة الدرامية في ضياعهم في الصحراء. فهو حريص - فحسب - على التأكد من توفر بديل لخبية الأمل؛ فالوصف ليس مهماً لديه. وبعد عام من السير على الطريق، كان رحلتنا يتخللون سبيلهم إلى الزمن السيء للمدينة؛ حيث اختلط الماضي بالحاضر بفعل إلهامات مختلفة.

ثمة مفتاح مهم لفهم الحكاية كلها، يكمن في أن العفريت مربوط في الحجر هو تنويع قريب على «صخر» في أسطورة الخاتم، وأن قصته إشارة لا تخطي إلى التقمص الشيطاني لشخصية سليمان. وقد تم عقاب العفريت - في (ألف ليلة) - لأنه ساعد وحرض ملكا رفض منح ابنته لسليمان، فغزا سليمان جزيرة ملكه. وتتوافق هذه الأحداث مع عرض أسطورة الخاتم، حيث يتنازل سليمان - في النهاية - الأميرة، من أجل كارتته، لأنها الأميرة الوثنية نفسها التي تجلب العقاب السماوي عليه. ويؤتي عفريتنا إلى صخرة؛ وهو ما يحدث أيضا - في الأسطورة - لـ «صخر» المحتال، عند نهاية الأربعين يوما من حكمه^(٨). وفي الأسطورة، يلتقي بـ «صخر» وصخرته في البحر؛ وهو ما لا يمكن الشعور على ما يوازيه، إذا ما كان للعفريت أن يصير شخصية متكلمة في «حكاية مدينة النحاس».

وتؤدي الإشارة إلى سليمان المطرود، والجسد الوهمي على كرسى العرش، عددا من الأدوار الجوهرية. الأول: أنها تقوى من بنية الحكاية، بما هي - من جديد - تشخيص مسبق؛ ذلك أن الأجساد الوهمية المختلفة - في نسق مدينة النحاس (مكتفة في جسد كرسى العرش) - ستكون هي الأفكار الرئيسية. الثاني: كما سنرى، أن أسطورة صخر وسليمان مهمة، لأن التفسيرات المجازية لها غزيرة في العصور الوسطى. الثالث: أن الإشارة مهمة من حيث هي إشارة، سوف تتبعها إحالات أخرى ضمنية إلى عناصر موضوع سليمان، إلى أن تبدو - عند نهاية الحكاية - ليس باعتبارها قصة رمزية فحسب، بل - أيضا - باعتبارها ممارسة عملية في القراءة الإشارية.

وحينما يصل الأمير موسى ومجموعته - أخيرا - إلى أسوار مدينة النحاس، ولا يجدون وسيلة للدخول، فإنهم يتسلقون جبلا يطل على الداخل. وعلى القمة، تحذرهم لوحات عدة من الطبيعة المتحولة للأشياء الدنيوية؛ إذ

بحكاية مثيرة، ليظهر أنه عوقب بهذه الطريقة من قبل الملك سليمان على محاولته الحمقاء المتهور أن يتحدا. وما نحن - الآن - قد رجعنا، بوضوح، إلى الفكرة السليمانية للحكاية الإطار الواضحة. وهي واضحة لأن الحكاية الكاملة - في الحقيقة - أكثر بكثير من أن تكون قطعة واحدة؛ ذلك أن المتلقي لابد له أن يستوعب - في الحدث الرئيسي لمدينة النحاس - سلسلة من الإشارات إلى سليمان، وقد تم ترتيب الرحلة بهدف التصدي للنموذج السليمانى.

ولهذا النموذج بعدان، الأول: أن سليمان مثال على العظمة الفائقة. فواقعة العفريت تستحضر استعراض القوة من القرآن، باستدعاء الجن والطيور التي خدعت في جيش الملك، وذكر سيطرته على الريح. وفي نسخة «ابن الفقيه» الجغرافى من أسطورة مدينة النحاس، يقول أحد النقوش التي وجدت على جدران المدينة: «إذا ما استطاع أى كائن أن يصل إلى الحية الخالدة، لتوصل إليها سليمان بن داود»^(٩). كان (ألف ليلة) قد أسقطت هذه الجملة لتحقيق دراميتها.

والثاني: أن هناك ملمحا أكثر قتامة - سقوط سليمان عن الأبهة والقوة. إنها زلة مؤقتة حسب التوجه الأساسى للمأثور الإسلامى، والآراء التلمودية أكثر اختلافا - عن ذلك - وأكثر تشاؤمية^(١٠). وبخبرنا «الثعلبى» في (قصص الأنبياء) أن سليمان قد امتلك قوى غير عادية، بفضل خاتم أضاعه ذات يوم - عقابا على ارتكاب فعل وثنى تحثت سقف بيته - وعشر عليه عفريت، لمدة أربعين يوما^(١١). وخلال هذه الفترة، اتخذ العفريت «صخر» شخصية الملك الذى طرد من بيته، وتحول إلى شخص مجهول يهيم على وجهه. وقد أمدت قصة الخداع الشيطاني هذه مفسرى القرآن في العصر الوسيط بأحد التفسيرات القيامية للآية غير الواضحة «ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب».

القصر، كان عليهم أن يمرؤا من خلال السوق حيث كانت أجساد التجار الميتة لا تزال جالسة خلف البضائع، يسدون كما لو كانوا نائمين فحسب. إنها أعراف خفية^(١١). فالوقت - هنا - أصبح أبدياً، رغم أن الموت - بالفعل - لا يعدو أن يكون مظاهر وتجليات. فهو لا للناس الذين خلقوا مظاهر الأشباح قد ارتدوا الآن - أنفسهم - إلى محض تجليات. وتكتمل المفارقة التهامية عندما يقف موسى ومجموعته أمام الملكة التى يتعامل معها الأمير باعتبارها حية. وينبهه «طالب» (أو المعجزة، كما فى طبعة برسلو Breslau): «إنها صورة زائفة مصنوعة بمهارة. فقد تم خلع عينيها بعد موتها، ووضع الزئبق تحتها، ثم أعيدتا إلى مكانيهما»^(١٢) تومض العينان، والرموش تتحرك - تصميم خادع تماماً. ونترك أن هذه الطريقة الفنية قد تم توقعها فى تماثيل الطيور والحيوانات التى عثروا عليها فى غرف سابقة، بأجساد من ذهب وفضة، وعيون من لؤلؤ وياقوت، «يتحير كل من رآها». ويستخدم الفعل نفسه فى وصف الأفعال الذى أثاره جسد الأميرة: «تعجب غاية المعجب من جمالها وتغير من حسنها وحمرة خدها»^(١٣).

تشخيص، وأوهام، وموت يشبه الحياة. والفكرة التى تظل بارزة هى الخداع والوهم، فكرة engano التى تنتمى للمسرح الإسباني، أو الأكواخ المسحورة فى ملاحم عصر النهضة. ويكتشف الرحالة أن الموت يمكن أن يشبه الحياة تماماً؛ فغيما وراء الأميرة والزئبق تحت عينيها، نغمض عيوننا ونفتحها برهة حتى تتأكد عما نرى.

وترتبط مدينة التحاس بأسطورة سليمان بطرق عدة، رغم أن اسم سليمان لا يرد له ذكر، عمداً فيما يبدو. أولها، أنه من المتوقع أن يكون المتلقى على معرفة بأشكال أخرى للحكاية، تقدم سليمان باعتباره مؤسس المدينة^(١٤). فانيها، أن إحدى الخدع - فكرة الأرضية الصقيلة إلى حد أن تشبه لجة الماء - خدعة اعتيادية من

يمكن للمرء أن يرى - من الجبل - الشوارع الخائوية فى المدينة. وينزل الأمير، «وقد صور الدنيا بياناً عيانه»^(١٥). إلا أن تعليمه لم يتوقف عند ذلك. ففي مدينة التحاس، عقل المعرفة للتحقق من خلال التجربة المباشرة محل المعرفة الإيمانية بالفضيلة. ومن قمة الجبل، يمكن لموسى أن يرى الشوارع الخالية والأعشاب التى تنمو فيها، لكن لا بد له من المرور عبر البوابة قبل أن يصل إلى المواقع الرئيسية هناك.

والأسوار المحيطة بالمدينة أكثر ارتفاعاً من أى مقياس، لكن السلم - عندما يصنع اعتماداً على التخمين - يجرى مسارباً تماماً، لا بورصة واحدة أعلى أو أقل. ويكون على المدينة أن تلتقى بزائريها.

وتومئ فتيات فائتات لمن تسلقوا الأسوار، غير أنهم دمي خيالية متحركة يفعل السحر، كطعم للسذج. ويهقه الرجال - من خدعوا بفنتنتهم - ويصفقون فى مرح، ثم يلقون بأنفسهم من الأبراج ليلقوا مصرعهم فى الحال. ومن حسن الحظ، يتأمل الشيخ التقي - الذى يرشد الحملة - هذه الحيلة: «كل ذلك - بلا شك - شئ ساحر وفخ ابتكره أهل هذه المدينة لصد كل من يستطلع من أعلى ثم يحاول الدخول»^(١٦). والفتيات تتاج للخداع الإنسانى. فهن لا يستهدفن حماية الموتى، بل - على العكس - فوجودهن يرجع إلى زمن خيالة المدينة، فهن كأشخاص آيين يواصلون أداءهم بعد موت مبتكرهم. وشبح الموت الجارى هو ميراث الموت نفسه؛ فلو أن هذه الحياة الزهمية (للفتيات) كانت نوعاً من الخداع لحماية الحياة الحقيقية - أثناء حياة المدينة، فإنه يصبح الآن خداعاً فى ذاته Per se. والحياة الباقية داخل أسوار المدينة الآن - فحسب - هى نوع مخادع - و - بصورة أساسية - مدبر.

وأخيراً يفتح المعجوز البوابة من الداخل، وتدخل مجموعة من الرجال مدينة التحاس. وفى طريقهم إلى

الفكر: غذاء المسافر الصوفي أو الغنوصي. وعلى أية حال، فالرحلة - في الحكاية - تتحول إلى رحلة روحية؛ فالأحداث فيها تكتمل إلى حد الاستعارة، واللوحة إلى حد القصة الرمزية. إنها «قوت القلوب»، وهو المقصود من جملة «من عدم القوت ماتوا»^(٢٠). ففي مدينة النحاس، تراجعت الحياة إلى نوع من التضييق، لأنها مكان للجوع الروحي. وما يرتبط بذلك، أن السحر - في (ألف ليلة) كلها - ينحدر إلى أن يظهر باعتباره نمطا من القوة في قلبها الأقصى، لكنها - هنا - نمط من اللاجودي، جهد طائش في مجازة الإنسانية.

ويصبح من الواضح تماما قصد أن تكون مدينة النحاس مجازا، عند وصول المجموعة - بعد ذلك - إلى «كركر»؛ حيث توجد القمامة المشتتة. وهنا، يشرق ضوء على وجه الأرض في الليلة السابقة ليوم الجمعة، وإذا بالأهالي مسلمون تعلموا دينهم من «الخضر» الوسيط السماوي والنموذج الأصلي لـ «العارف» الخفي. وفيما بعد الأسوار السوداء - التي بدت أبراجها كأنها من نار - حيث تخرس مدينة النحاس، قدمت «كركر» نقيضا كاملا. فلياتها دليل للمجاعة الروحية. وثمة لسة مشيرة: فالزائرون يقسم لهم لحم السمك في شكل إنساني ضمن الطعام. هي خدعة مع الأشواك للزوجة؛ وهنا لا يخطئ أحد الشكل الخارجي للكائن الإنساني^(٢١).

ويبدو لي أنه يمكن استخلاص تفسير أخلاقي تماما للقصة الرمزية على أساس لوحة الملكة. فقد تم فيها تأكيد أن الملكة كانت حاكما طيبا وعادلا، على عكس كاتب نقوش القلعة السوداء الأثاني. ويفترض «الخضر» وضوء «كركر» أن كلمة «زاد» محملة بدلالات حلقية^{esoteric}^(٢٢).

وفي النهاية، يمدد الرحالة إلى دمشق. أما ما تم للأشياء التي أحضروها معهم، فقد أطلق سراح الجن،

قصة سليمان وملكة سبأ (القرآن ٢٧ - ٤٤)^(٢٣). الثالثة، أن الأميرة الميتة تحمل اسم «دمرة»، وتنسب الأسطورة بناء تدمر إلى سليمان^(٢٤). وأخيرا، فمع سليمان والجن في خلفية (الذاكرة)، فلن تكون ثمة صعوبة في أن يستدعي المثلثي المسلم القرآن (١٤: ٣٤) عند سماعه عن الأجساد التي توهم بالحياة؛ «فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته».

وعليها أن تتوقف هنا برهة لتأمل أي نوع من الموت رأينا في مدينة النحاس. كيف قضى أهل المدينة نهبهم؟ توضع لوحة الملكة أن مجاعة قد وقعت، وأن الجميع تضربوا جوعا إلى حد أن الذهب لم يعد يصلح لنا لطعام. وعلى ما نلاحظ جيرهارد:

«إنه صبت، إذا تم النظر إلى ذلك بصورة واقعية؛ فأناست يموتون جوعا لن يكفون أنفسهم بهذه الأنافة - بل الأبهة - التي تم وصفها هنا».

ونقترح أن هذا الإيضاح ربما كان إضافة عقلانية متأخرة، هي والمحتوى البلاغي في المادة، على يد «أديب مولع بالإطناب»^(٢٥). إلا أنه من المحتمل أن نرى هذه المسألة على ضوء آخر، ونعتبر نص «ماكناجيتين Macnaghtien» كلا واحدا جديرا بالاحترام، فيها وثقايا.

والتوضيح الموجود باللوحة عيب، والمقصود أن يكون كذلك إذا ما تم النظر إليه بصورة واقعية. ومع ذلك، فالكلمات تخزننا مرات عدة من «التخلي عن الزاد»، ولا بد أن تدل كلمة «زاد» - في هذه العبارات - على ما يغاير الخبز واللحم^(٢٦). فمصدرها الإسلامي هو التكرار القرآني للكلمة (٢: ١٩٧)؛ «وما فعلوا من خير يلهمه الله، وتزودوا فإن خير الزاد التقوى»^(٢٧). ولا بد لقراءتنا القصة أن نتخذ ما إذا كنا نفسر كلمة «الزاد» الواردة بمدينة النحاس بمعنى التقوى، أو - بالأحرى - زاد

(التي وردت بالمواظف) سيؤدى إلى الدلالة على رحلان أخرى إلى جانب رحلة الموت تلك (٢٤).

لكن التأثير الأخلاقى الحقيقى للحكاية ينبع من بنيتها ، وخاصة من الاتساق البنىوى بين الخط الذى اتبعته رحلة موسى من ناحية، وموضوع سليمان والجن من ناحية أخرى. ولو أن «حكاية مدينة النحاس» كانت تستهدف التأويل، لكان أحد الأسئلة التى تستدعى الطرح هو: لماذا تم العثور على العفريت المحبوس فى «كركر» أرض الضوء. وفى مقطع ليس بالغ الواضح، يتم الربط بين «الخضر» والعفريت المحبوس فى نسخة «ابن الفقيه» من الأسطورة (٢٥)، إلا أن القصة الواردة فى (الليالى) تشدد على التعارض بين المدينة «كركر» إلى حد يدعو إلى توقع تدقيق إضافى. فالأدب الصوفى الإسلامى يعج بالإحالات إلى سليمان والجن، وقلة منها سوف تجيب عن سؤالنا. ففى «حكاية المنفى الغربى» للسهروردى، يظهر الجنى المطيع الذى خدم سليمان مع النبع القرأتى من النحاس الذائب الذى صهره وشكلوا منه سورا (٢٦). ويساوى التفسير الفارسى بين الجن وقوى الخيال والتفكير، ربيع الحكمة الصوفية، وسور الحماية من يأجوج ومأجوج النزعة الدنيوية. وبمنطق مشابه، فى تفسير «ابن عربى» للقرآن ١٢: ٣٤ (ومن يزغ منهم...) يرمز الجنى العاصى إلى الليل نحو غوايات النفس (٢٧). وبالنسبة لحكايتنا، فإن حادثة العفريت (بإشارتها إلى أسطورة خاتم سليمان ونفيه أربعين يوما) تنقلب إلى أن تصبح حاسمة على ضوء الأمثلة المشابهة للمثالين التاليين (من منطق الطير): «وعندما تلقى بالشیطان فى غياهب السجن، تسارع بالمسير صوب سرادق الحقل بصحبة سليمان»، و «لا سلطان لك على مملكة نفسك، ذلك أن الشيطان يحل محل سليمان فى حالتك» (٢٨). وأخيرا، فى تفسير «ابن عربى» متعدد المستويات لآية «ولقد فتنا سليمان..»، فإن المظهر المتغير لسليمان بعد فقدته الخاتم، يعنى - ضمن أشياء أخرى -

ومات السمك ذو الشكل الإنسانى من الحر، وزعت الكنوز على المسلمين.

ويمكننا - الآن - أن نعود إلى مسألة اتساق الحكاية. ويسهل أن المستمع الذكى سيجد سياق الأحداث العرضية مترابطة بصورة ظاهرة ودالا، من خلال سبيلين أساسيين:

١ - بالتشخيص المسبق، الذى - من خلاله - تشد التجربة الساخرة النهائية لمدينة النحاس الرحالة إليها، بدءا بـ «فكرة أن سليمان مازال حيا، التى تدخل ذهنه»، مروراً بالقلعة السوداء وإشارة العفريت إلى الجسد الموجود على كرسي عرش سليمان، وصولاً إلى دخول موسى أمام الملكة الميتة.

٢ - وبالحضور الكامن للنموذج السليمانى، الذى يبدو طرفا فى علاقة عرضية بـ «الحكاية الإطار». ويمكننا - هنا - أن نضيف أن الأجزاء السليمانية الكامنة قد تم تنظيمها على نحو تماثل إلى هذا الحد أو ذاك، لتزد واقعة العفريت فيما بين القلعة السوداء ومدينة النحاس.

وبالإحاح الحكاية على المظاهر الزائفة، فإنها تعرض فكرة وجود العالم باعتباره وهما، وهو ما تتحدث عنه إحدى العظاات الأخلاقية، وتجبرنا على القلق بشأن الطعام الذى تناقص فى القموش. ومن الخطأ الاعتقاد أن الحكاية قد تهلت حول المقاطع الوعظية فيها؛ إلا أنه من الخطأ - على النحو نفسه - اعتبارها ملاحق ثقيلة أضافها أديب متحلق. وتمثل قراءة اللوحات وصرخة الأمير الطقسية (٢٣) حركات أدائية، تؤكد الحكاية من خلالها وتشارك فى مزاج جمعى. وعلى أية حال، فالحكاية الرمزية تدعو المستمع - فى الوقت نفسه - إلى أن يذهب إلى ما هو أبعد من الفهم المعتاد للمواظف. وبالنسبة لمن رآوا «كركر» - أو سيرونها - فإن «الارتحال»

وترصد «جيرهارد» عددا من تفسيرات أسطورة مدينة النحاس بالعربية^(٣٣). وأكثرها إمتاعا - فيما يتعلق بالنموذج الأصلي - ذلك المقطع الذي يقدم فيه «ابن الفقيه الهمداني» سليمان والخضر وكائنات النحاس وهم يخرجون من القمامة النحاسية. والمدهش في هذا التفسير هو خوف رجال موسى من ترك زادهم للرجال النحاس، العفارت^(٣٤). وعلى نحو ما قلت، يترك «ابن الفقيه» (أو الخلاصة الواقعية لكتابه) مناح عدة من النادرة غامضة. فلدور «الخضر» - على سبيل المثال - مهم. وقد استخدم مؤلفنا - على ما هو واضح - نسخة شبه نسخة «ابن الفقيه»، إلا أن استخدامه الأفكار التي رجعها أصيل تماما.

فما من نسخة تتضمن جسد الملكة الذي يوهم بالحياة، والذي قد يكون له نموذج أصلي في قصة شبه تاريخية مستقلة عن «الميراث». وفي مقال «ندم»، يقول المعجم الجغرافي لـ «ياقوت» إن الجثمان الذي لم يتحلل لأميرة متوفاة قديما قد اكتشف عندما اخترقت أسوار الميراث. وفي هذا المثال، كان الجثمان كظيما، بلعنة حلت عليه لوقته. أما «طالب» (الذي قتله الحارس الآلي، عندما حاول سرقة مجوهرات الملكة الميتة)، فلربما تمت التضحية به استرضاء لهذه الملكة الأصلية لإبطال مفعول لمنتها في الحكاية الواردة به (الليالي). ولربما - أيضا - اشتهرت ندم، على نحو ما يذكر المقال نفسه - بسبب بعض تماثيل الفتيات التي ظلت سليمة تماما وسط الانقراض.

وتخمين الموتى بالأخطاء من أجل الأحياء ليس فكرة غير شائعة. فمثالها الأشهر في الأدب الإسلامي ربما كان طرفة الأمير الذي ضل قصره أثناء حفل عروسه، وقضى الليلة - وهو مخمور - في إحدى المقابر، فعامل إحدى النجث باعتبارها عروسه. وقد استخدمت الحكاية بوصفها مثلا أخلاقيا غنوصيا عن الوجود السابق للروح

تسويها للضياء الأصلي^(٣٥). وعلى أساس هذه الأمثلة، يمكننا القول إن الحديث الضماني عن الجان العاصي (المحبوس في «كركر»)، والإشارة إلى المفريت الذي كانت له - ذات يوم - اليد العليا على سليمان، يشكلان حزمة محكمة فيما لو - فقط، لو - قرئت القصة على نحو رمزي.

وفي الصياغة الإسلامية لأسطورة الخاتم، فإن سليمان - بعد عودة الخاتم - يطلب قوة فريدة إلى العالم، ويستجاب له. وتتشج رحلة «موسى» سباقا مشابها. فالأجساد الخادعة في مدينة النحاس - من حيث هي تذكارات للجوع الروحي - تولد الحس الشيطاني من قبل سليمان والخسارة الروحية للذات الحقيقية. ويتوافق وصول المجموعة إلى «كركر» مع استعارة الخاتم وطرد الغاصب والخادع. ويمكن تفسير خطي الحكاية بطرق عدة، إما من حيث هي أمثلة على التكبر والسقوط، أو حكايات غنوصية عن نفى الروح وعودتها. ويمكن أن يتسلم نمط الرمزية مع «الغزالي» صاحب (مشكاة الأنوار)، بقدر ما يناسب أحد الإسماعيلية، السهروردي أو العطار. والمهم أن مجموعتي الأفكار منظومتان، وليستا ملصوقتين معا.

ومهما كان الهدف المحدد للقصة الرمزية، فإن التقنية الإشارية المستخدمة في القصة توفر للقارئ تدريبا على التأويل، فالرحلة تستدعي قراءة رمزية، «تأويلا»، وتستوجب فكرة سليمان قراءة «تطبيقية»^(٣٦). ويظل تأكيد التأويل مناسباً لتجاهات عدة من التفكير، ودلالات المصطلحات التي استخدمت بصورة تقنية - مثل «معاد»، بمعنى «الحياة القادمة»، إلخ، على سبيل المثال - يجب أن تستند إلى مذهب الراوي، إن كان يعتنق - حقا - أي مذهب محدد^(٣٧). وهناك أفكار معينة - مثل الأرضية الصقيلة - أقرب إلى أن تكون قد أضيفت لـ «تأويل» ما في الذهن، أو - ربما - على أنها حوافز على التأويل^(٣٨).

وعودتها من مقامها الدنيوي، في الرسالة الثامنة والأربعين لـ «إخوان الصفا»^(٣٥).

وما يزيد من تعقيد مشكلة النماذج الأصلية أن ندخل إلى حيز المقارنة النسخة العبرية للحكاية *Masāḥ ha-nemalah*^(٣٦)، حيث يلجأ سليمان نفسه إلى قلعة مهجورة مات أهلها بالمجاعة. بل إن سجل النصائح المكتوبة، «تزدود للطريق»، موجود على عتبة الباب العليا. وفي هذه القلعة - مع ذلك - ارتدّت الجثث إلى مجموعة تماثيل عادية تسكنها العفاريت. ما من أرض للضياء؛ و «والندراش»^(٣٧)، تحول إلى تعاليم عن حماقة التكبر والدنيوية. ومن المحتمل أنه كان هناك * التفسير اليهودي التقليدي للتوراة.

الهوامش :

- (١) استعمل نص «ماكناخت» *The Alf Laila* (Calcutta, 1839-1842), III, 83-115. «Macnaghten Fleischer, Tausend und Eine Nacht (Breslau, 1825-1834), VI, 343-401, و خاصة في واقعة الجبل، حيث تمت طبعة كلكتا سبع لوجات، لكنها تفشل في تقديمهم. ولا تكشف نسخة ماكناخت عن إدراك مشلب - حسب - بل، أبداً، عن إدراك مرهف للتفصيل الفرنسي. لطيفة هابيت - على سبيل المثال - تنفّر إلى الملاحظات للعدسة عن السلم، وقاعة القصر في مدينة النحاس. وأعتقد أن اسم الملكة - في نص هابيت - صحيح، ومعرف عند ماكناخت. وفي تفنيري أن الاختلافات بين الطبعين ليست ضرورية للتأويل الذي أفرجه. وقد سار الترجومون (Burton, Lilit-mann, etc.) بشكل عام، على غنى ماكناخت، واستخدموا هابيت لملء الفراغات.
- (٢) وقد تم مناقشة «مدينة النحاس» - على نحو من التفصيل في، M. I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling* (Leiden, 1963), 195-235، حيث يمكن العثور على مادة تاريخية قيمة. ومن - أنا وجيرارد - على اختلاف تام في تقييمنا لنية الحكاية، ورسالتها، ومعناها.
- (٣) *Macnaghten*, 85.
- (٤) *Gerhardt*, Art, 207.
- (٥) تحدد التفسيرات المبسطة اتجاه سير رحلتها، وهو ما يحدث مع أبطال سينس في السهل المشابه. أما الشعور النهائي، فقدمه سينس بنفسه؛ «فهذا ذلك الذي يستطيع اجتذاب الفرصة التي سألها القدر» (FQ 111: i: 37).
- (٦) انظر، *Ibn al-Faql al-Hamadani, Compendium libri Kitāb al-Baldan*, ed. de Goeje (Leiden, 1885), 90. Quoted in Gerhardt, Art, 219-21.
- (٧) انظر، *Cf. Gitlin*, 68b. وقد تم مناقشة ما إذا كان سليمان ملكاً أم - بعد ذلك - رجلاً من العامة، أو ملكاً ثم رجلاً من العامة ثم ملكاً مرة ثانية. يوضح «رأسي» (Rashi, ad loc.) أن التصور أنه كان ملكاً على عالم الروح، حسب. حول الشكل الناقص لسليمان، انظر: 4: 6 *Pesiqta Rabbati*، وصولاً إلى حقيقة أن سليمان سيكون أحد الملوك بلا شريك في العالم الأدنى إذا لم يتم بناء «المدينة». ويمكن العثور على مثال مبكر لفكرة استحلال سليمان قرب نهاية *Testament of Solomon*, trans. P. C. Conybeare, *Jewish Quarterly Review*, XI (1899), 45 الأصل والناظرين. وكمثال أكثر مثالية، انظر، *Litzbarski, Ginzat-der Schatz oder das grosse Buch der Mandier* (Göttingen, 1925), 28 and 46. سليمان دوره على فراخ بعد عودة الخاتم إليه، لكن ظلاً ما يبقى. ويذكر «المطار» بأن سليمان قد دخل الجنة فيما بعد دخول الأبياء الخمسة عام، بسبب عظم القدر الذي يمتلك. *Mantiq al-tayr*, ed. Goshvarin (Tehran, 1964), 51.
- (٨) النسخة، «قصص الأبياء» (برلاق، ١٨٩٩)، ٢٥٣ - ٢٥٦. وقد تم تحقيق القصة من حين إلى آخر - الزمخشري، كشاف - وصولاً إلى «ولقد نشأ

- ذات يوم - نموذج أصلي مشترك لـ «مدينة النحاس» والنسخة العبرية للحكاية، يحتوي على أفكار المجاعة (مع جثث غير متعطلة)، وتماثيل ذات كتابات أخلاقية. وربما تسببت هذه التماثيل في استدعاء تدمر.

وفي رسالتهم حول أنفسهم، يحدد «إخوان الصفا» مواقف عدة لا بد أن يمر بها من يتقدم للعضوية. وفي الموقف الذي يلي الإقرار الشكلي ويسبق «التصديق بالضمير»، يتم تصوير قضايا المذهب في الذهن بأدوات «الأمثال»^(٣٨). وتلك كانت وظيفة مؤلفنا التي اختارها، عندما تناول أساطيره وصوره، وحولها إلى زاد للخيال^(٣٩). والمؤكد أن الوظيفة لا تقلل من استمتاعه برواية حكاية يوقف بها شعر رؤوسنا عن آخره.

سليمانه. (الجزء الرابع، ص ٩٤ من طبعة بيروت ١٩٧٤). وبالتفصيل، يلجأ فرمخشري إلى وجود فكرة سليمان بوصفه صورة لولادة الفتيات (انظر «العلماء السابقين» حيث تطلب الفناء الصورة التي تقدمها - من بعد - في السراء لكنه يتنل بعد صميتها في قول الأثر كله كتهير أخلاقي لقباب سليمان. وهناك - بالطبع - ثنائيات أخرى مؤثرة للآفة. ولا يبدى بعض المتسرين اهتماما - بالمرء - بالأسباب الأخلاقية لسقوط سليمان. انظر:

Qummi, ad loc. (II, 236-37 in the Najaf ed.)

(٨) في الفترة المتقدمة من قديمي، يتم حبس عدد كبير من الجن المأموس في المسجون، وعدد كبير في القمام، بعد هذه الرحلة.

(٩) Macnaghten, 101. وقد صور الدنيا بيتا عثا. والجملة مفقودة في هابيت.

Macnaghten, 103

(١٠) انظر:

(١١) من ألهم مقابلة هذه الفكرة بالاعتقاد أن أجساد الماعنن هي التي لا تتحلل. وللأسئلة على ذلك من «مراش» والحيث، انظر:

R. Mach, Der Zaddik in Talmud und Midrasch (Leiden, 1957), 169.

Macnaghten, 109; Habicht, 392-93.

(١٢) انظر:

Macnaghten, 108.

(١٣) انظر:

Cf. Gerhardt, Art, 216-21.

(١٤) انظر:

(١٥) هذه الفكرة مفقودة في نص هابيت.

(١٦) أحداث «جبره» (Art, 205) إلى احتياج الاسم احتياجا. بالنسبة لسليمان باعتباره مؤسسا لتدبر، انظر «هاقوت» معجم البلدان، الموضوع السابق. وانتهى

هاقوت من «الغاية النهائية» يرجع إلى ٢١٠ : ٢٢ من طبعة 1869 Paris Derenbourg للديوان. وربما عرفت الأرض العربية أشكالاً من أسطورة سليمان التي يمثل فيها حكم لدر إحدى مراحل تفلس قوة الملك. انظر:

Aggadot shir ha-shirim 3:33-34, ed. Schechter, JQR, VII (1895), 150. Referred to in L. Ginzberg, The Legends of the Jews (Philadelphia, 1936), VI, 301.

واسم «المرء» - أيضا - مهم باعتباره مصدرا لفكرة الملكة شبه المية.

Gerhardt, Art, 203.

(١٧) انظر:

(١٨) انظر: Macnaghten, III, على سبيل المثال.

(١٩) وفكرة أفراد الروحي ليست مقصورة - بالطبع - على الإسلام.

Mach, Zaddik, 190-94.

(٢٠) انظر:

Macnaghten, 405.

(٢١) بالنسبة للتقنين الصوفي الذي قام به «الخضر»، انظر:

L. Massignon, Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane (Paris, 1954), 131-32.

(٢٢) تتكرر فكرة «الموت في الحياة» - بانها - في سياقات أخلاقية. انظر القول للنسوب إلى شقيق بن إبراهيم في Sulami, Kitab tabaqat as-sufiya, ed.

J. Pedersen (Leiden, 1960), 59. «لقد جعل الله من بطونه أحياء في موتهم، وجعل من يصونه أمراء في حياتهم». والاستخدامات الحلقية للفكرة

ليست نادرة. وانظر - فيما يلي - قصة الأمير الذي يخطئ في تعرف جنة عروسة. يصف هانت باب Haft Bab الإسماعيلي حالة من تقديرات الطرق القديمة

بأنها «لا جود مضميه الوجود». انظر: Abu Isahq Qubistani, Haft Bab, ed. and transl. W. Ivanow (Bombay, 1959), 49.

ولي تأهيل رمزي يهدف إلى حل عبود قصتها، يشارك الكتاب نفسه بين الطعام للخالص وتأهيل القرآن تأيلا متحررا من الارتكابات الناشئة عن الفهم الحرفي

(القاهرة). (p. 56, to versac 4: 160). ولعل تفسير ابن عربي «الطبيات» (١٦٠ : ٤) على أنها مظاهر سمائية.

وفي «كركر» - عند هابيت - يصعد صعود ضوء من البحر في الليلة السابقة على يوم الجمعة، ويحل بسور على الماء منشدا صيغة جنية. وانظر كراتان

صوفيات. بالتحديد - أو صوفيات جنيتان. وقد تم إدماجها في فترة واحدة في كتاب للشرع والمطارس، على سبيل المثال. انظر:

Shihab ad-Din Yahya a-Suhrawardi, Opera Metaphysica et Mystica, ed. H. Corbin (Istanbul, 1945), I, 505.

(٢٣) انظر مقال ديكاه الذي كتبه «ميرة» في الطبعة الثانية من Encyclopaedia of Islam.

(٢٤) لا أعتد أن مظهر احتزال العالم قد تم نسبه، لكنه تم الملاحظة عليه باعتباره مستوي أولاً، بينما تنطوي القصة على ضرورة أن يذهب لدر إلى ما وراءه. فلهذا

عالم العجبة باعتباره نوعاً من التوقلة أو للتأويل، وإدراكه - في علاقته بالعالم الراضح - بمثل علاقة الظلام بالضيء، إنما هو «للحارج الأول» بالنسبة

للإنسان الذي يبدأ رحلته إلى الحضور الإلهي.

انظر التزالي، مشكلة الأتوار (القاهرة، ١٩٦٤) ص ٥٠.

(٢٥) كتاب البلدان، ص ٩١.

(٢٦) Qisat al-ghurba al-gharonyn, in Oeuvres philosophiques et mystiques de Shihabuddin Yahya Sobrawardi [Opera Metaphysica et Mystica, II], ed. H. Corbin (Tehran, 1952), 285.

(٢٧) الجزء الثاني، ص ٣٠٣ - ٣٥٥ من طبعة بيروت ١٩٦٣.

(٢٨) Mantig a-ayr 35 (line 612), and Iahiname, ed. H. Ritter (Istanbul, 1940), 289 (line 12). Reference to the second passage : انظر : in H. Ritter, *Das Meer der Seele* (Leiden, 1955), 625.

(٢٩) الجزء الثاني، ص ٣٥٦، من طبعة بيروت ١٩٦٨.

(٣٠) J. Goldziher, *Die Richtungen der islamischen Koranauslegung* (repr. Leiden, 1952), 244.

(٣١) انظر : «مقدمة في : رسائل إخوان الصفاء» (بيروت، ١٩٥٧) الجزء الرابع، ص ٥٠، Haft Bab, 47; and Daylami, *Bayan madhhab al-batinia* (١٩٥٧) الجزء الرابع، ص ٥٠، wa-butlanah, ed. Strothmann (Istanbul, 1939), 37 and 78.

(٣٢) بالنسبة للأرضية اللامعة، انظر تفسير ابن عربي، الجزء الثاني، ص ٢٠٥، أو

Diya' ad-Din Isma'ili ibn Hibatallah al-Isma'ili a-Sulaymani, *Mizaj al-tasni'a*, ed. Strothmann as *Isma'ilischer Koran-Kommentar* (Göttingen, 1944; Abh. Ak. Wiss. Göttingen, Phil.-Hist. Kl., Dritte Folge, Nr. 31), 334.

ويمكن تفسير موت «طالب» على أنحاء مختلفة. سياسيا، رغبة طالب في كسب حظوة الخليفة الأموي عن طريق إعطائه هدية من مجوهرات الملكة. حلليا، إذا ما انطلقنا من «الأمان» الذي انتهكه طالب وقتا لإشارة القرآن ٣٣: ٧٢. الأمان = المرفة، انظر فخر الدين الرازي، التفسير الأكبر. واعتبرنا الجميع، فإنها وسيلة لتقديمه للمؤثرات لا يقلت منها - سليما - إلا نارس مقدم! وهذا للمنى، ينص طالب إلى خط انكيدو ويخبر نفسه.

ولربما كان المشور على الملكة في الفترة السابقة يمثل ما هو أكثر من مصادفة، رغم أن المؤلف لم يذكر الترم.

وأخيرا، ورغم أن مدينة النحاس تقع - تقليدا - في شمال أفريقيا - وهو ما يجعل الجدل حول الرتبة الجغرافية غير مأثور - فإنه من المفرد أن يعتقد المرء أن المؤلف يعد إخبارنا بشيء ما عن طريق منح اسم «نصرة» (لو منه إذا ما كان هناك نموذج أصلي لشخصيته) لأبيته مفرية مما وراء صحراء القيروان، رغم أن الاسم مرتبط - بشكل واضح - بالبحر. والقيروان - وقتا لبرهاني كافي - اصطلاح يدل على حواف العالم. والمفرد أن يفكر المرء في بحث الإسكندر عن نبع الحياة في أرض الظلمات. وعلى نحو محدد تماما، تمثل القيروان - لدى السهروردي، قصة الغربة الغريبة، ٢٧٧ - «القبلة الظالم لأهلها» (القرآن ٤: ٧٥)، حيث وقع البطل في الأسر. ونشر للمفسر المكان بقوله: «القيروان معنى العالم، وللتصديق بأهل العالم هم الظلمة». ويجب المرء هنا إذا كان لمة أي تحليل لفسرية أن يخترق المرء الأصول السوداء لمدينة النحاس قبل أن يصل إلى كركر المغل. حل لم تخطط الطريق - في الأصل - باعتباره مكانا محتملا؟ يفسر كوربان Corbin «البرزخ» في Avicenna's *Risalat Hayy ibn Yaqzan* باعتباره برا إلهيا خلال الظلام. انظر :

Avicenna and the Visionary Recital, transl. W. Trask (New York, 1960), 142 and 159, but against that view cf. A.-M. Golchon, *Le récit de Hayy ibn Yaqzan* (Paris, 1959), 86-90. The text of the passage in question is in *Trilés mystiques d'Abou Ali al-Hosain b. Abdallah b. Sina*, ed. M. A. F. Mehren (Leiden, 1889), fasc. 1, p. 8 of the Arabic text.

Gerhardt, Art, 210-30.

Ibn al-Faqih, K. al-buldan, 88-91.

(٣٣) الجزء الرابع، ص ١٦٢ - ١٦٤. ورسائل إخوان الصفاء خلاصة وافية - من القرن العاشر - للملم والفلسفة والدين، إسماعيلية في السياسة، وفريسية أنطلاطونية جديدة في الميافتيقيات. وتكرر القصة - أيضا - في Iahiname للمطار، كما أشار إلى ذلك ريدر (Ritter, Meer, 47). والفكرة الأساسية واحة الانتشار. وكمثال مضمون من أوروبا، انظر : C. Nodier, *Infernaliana* (Paris, 1966), 96-97.

(٣٤) انظر : A. Jellinek, *Bei ha-Midrash* (repr. Jerusalem, 1967), pt. v, 22-26. Referred to in Ginzberg, *Legende*, VI, 298.

(٣٥) الجزء الرابع، ص ٥٨. وأعتقد - وأنا أأمل - أن «إخوان الصفاء» بالتحليلات الرمزية - أن «الأشياء» لا بد أن تسمى - هنا - «الأشياء الرمزية» أو «القصص المجانية» allegories، وليس «الحكم» (والأخيرة وسيلة للتفكير البلاغي - «التصديق»، وقتا لأفروس. انظر :

H. A. Wolfson, *The Terms Tasawwur and Tasdiq in Arabic Philosophy and Their Greek, Latin and Hebrew Equivalents*, *The Moslem World*, xxxIII (1943), 118.

(٣٦) لا يبدو للمؤلف الإيراني في Brazen Hold أي تأثير مباشر على تصهنا. فطريق المسافر لا يشبه المراحل السبع التي يتوجب أن يمر بها الاسفنديار Isfandiyyar. وزعم سنديار (Siyaasname, 45) أن أباه مسلم وللهدي ومزدك كثيرا يتطرونه ليردوا جميعا من حصن النحاس، لكن مدنيته يمكن أن تكون أي شيء إلا أن تكون مهدية. حول الفكرة الإيرانية، انظر :

K. Czegledy, «Bahram Cobin and the Persian Apocalyptic Literature», *Acta Orientalia Acad. Sci. Hung.*, VII (1958), 21-43.

أما الحالات إلى Isfandiyyar و Bahram Chubin، فثاني مدنيته بها للبروليسور ديكسون M. Dickson من جامعة برنستون.

وثائق

محاكمة ألف ليلة وليلة

* اعتمدنا في هذه الوثائق، الخاصة بمحاكمة (ألف ليلة وليلة) بالقاهرة عام ١٩٨٥، ملف قضايا حرية الرأي والتعبير في مصر، للدكتور محمد حسام محمود لطفى (القاهرة - ١٩٩٣) - ونشرها كما هي، دون تصويب أخطائها اللغوية والمطبعية. (التحرير).

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين
 الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين
 سيدنا ومولانا محمد صلى الله عليه وسلم صلاة رسالنا وادعيتنا
 متلازمين الى يوم الدين وبعد فان الله تعالى جعل سير
 الاولين عبرة للقوم الاخرين لكي يرب الانسان العبر التي
 حصلت لفخيره فيعتبر ويطلع حديث الامم السالفه وسامعها
 لهم فيمنزجر ضلالت ونماني جل جلاله وعز بقائه هو اله
 الاولين والاخرين وهو الذي اعلم علي مر الايام والسنيك وبعد
 فناء خلقه احييت فمت العبر والحكايات الحكايات التي نسبي
 بانها ليلية وليله وسانيها من الحكايات والاشكال فقد حكى
 والله اعلم بغيره واحكم واعز لكم مما مضى وتقدم وما سبق
 من احاديث الامم الماضية والحكايات المتقدمة من انهم
 لما كان في قديم الزمان وسالني العبر والادان ملك من ملوك
 ساسان بجزيرة الهند والصين صاحب هندو اعوان
 وخدم وحشم وكان له ولدان احدهما كبير والاخر صغير ولما
 فارسي بطلان وكان الاكبر افرسي وانجوسم الاكبر
 وقد ملك البلاد وحكم بالعدل في الرعية واحبوه اهل بلاده
 وملكته وسابراجناده وكان اسمه الملك شاه زمان
 وكان اخوه الصغير اسمه الملك شاه باز وكان ملك
 بيمر قند الحزم وممر في الاستمري في بلادها وكل واحد في
 مملكته حاكم عاد في رعيته مدة عشرين سنة في غاية
 البسط والانشراح وممر في الاعلى هذه الى له حين اشتاق
 الملك الكبير الى اخيه الصغير فامر وزيره ان يوافقني
 عند

الحكم الأول

محكمة أداب القاهرة
حكم باسم الشعب

المادتين ٣٠، ١/١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون ٢٩ سنة
١٩٨٢.

وحيث أن واقعة الدعوى — حسبما يبين من محاضر الضبط والتحقيقات وسائر الأوراق — توجز فيما ألبته الرائد على السبكي بإدارة رعاية الأحداث في محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥ر٤٥م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الأزهر بالقاهرة بطبع وتوزيع نسخ من كتاب ألف ليلة وليلة تحوى قصصا وألفاظا مخادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وأنه بإجراء التحريات السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها حيث حصل على نسخة من الكتاب المذكور بشرائها من المكتبة سلفة الذكر الكائنة بالمقار ١٨٠ وقف خيرى بميدان الأزهر. وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا وألفاظا وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة ومخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشء (كذلك) للإلتحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات كما تبين له أن مدير ومالك المكتبة والمطبعة هو حسين محمد صبيح وأن طبع هذه النسخ يتم فى داخل المطبعة الموجودة بالمكتبة المذكورة وأنه توجد كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن المكتبة بنفس العنوان والنسخة مكونة من أربع مجلدات وأنه قد تحرر محضر

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩ برئاسة السيد الأستاذ / أحمد الحسينى رئيس المحكمة وحضور الأستاذ / جمال عزت وكيل النيابة وعمر حسن محمد أمين السر فى القضية رقم ١١٤٢ سنة ١٩٨٥ أداب القاهرة
ضد
حسين محمد صبيح

— المحكمة —

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة الشفوية. من حيث أن النيابة العامة قد اتهمت المتهم بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الجمالية محافظة القاهرة. ١— صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض

مطبوعات منافية للآداب العامة مؤلف ألف ليلة وليلة ومؤلف «تسهيل المنافع» وذلك على النحو المبين بالأوراق. ٢ — إستعمل الأكلاشيهات المضبوطة فى نشاطة الإجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص

فى الصفحتين ٣٥، ٣٤ من الجزء الأول بأنها طبعه قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى كما أن كتاب تسهيل المنافع من كتب التراث أيضا.

وحيث أنه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة العامة ظروف الدعوى وطلبت توقيع أقصى العقوبة على المتهم ومصادرة النسخ والاكلاشيئات المطبوعة وقدم وكيلها صورة ضوئية لصفحات من مؤلف ألف ليلة وليلة الصادر عن دار ومطابع الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية مرسلة من المواطن أحمد عبد اللطيف العباد ومقالة الكاتب عبد اللطيف فايد بجرمته الجمهورية. وحضر الأستاذ/ فريد السيد حجاج الحامى وقرر أنه يدعى مدنيا قبل المتهم بمبلغ ٥١ جنيه على سبيل التعويض المؤقت لما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وانضم اليه آخرون. كما حضر المتهم بوكيل عنه وشرح ظروف الدعوى ودفع بعدم قبول الادعاء المدنى لأنعدام الضرر المباشر وقدم حافظة مستندات وطلب نذب خبير فى الدعوى بصفة احتياطية وأصلياً ببراءة المتهم مما أسند إليه. والمحكمة قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة ١٩٨٥/٤/٢١ مع التصريح بتقديم مذكرات لمن يشاء فى أسبوع وقد وردت إلى المحكمة خلال الأجل المضروب مذكرة من النيابة العامة صممت فيها على طلباتها وكذا مذكرة من المدعى بالحق المدنى صمم فيها عن طلباته مذكرة من وكيل المتهم صمم فيها على الدفع المبدى منه وعلى براءة المتهم واحتياطيا نذب خبير فى الدعوى.

وحيث أن المحكمة قررت مد أجل الحكم لجلسة اليوم لاستكمال الاطلاع. وحيث أنه عن موضوع الاتهام وقد نصت المادة ١٧٨ ج المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأولى على أن يعاقب بالجس مدة لا تزيد على سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيه ولا تجاوز ٥٠٠ جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين،

تخريات بذلك فى ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ ص عرض على السيد الأستاذ/ مدير نيابة الآداب بالقاهرة حيث أذن فى ذات التاريخ الساعة ١١ ص بتفتيش مكتبة ومطبعة المتهم لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وضبط جميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات وكذا ضبط جميع الاكلاشيئات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه من جميع اماكن التوزيع سواء المكتبات أو الباعة وكذا ضبط المتهم وأضاف أنه نفذاً لهذا الإذن توجه الساعة ٣٠ ر١م نفس اليوم بصحبة قوة حيث تقابل مع المتهم داخل المكتبة حيث أحاطه علماً بمخصيصته وأموره وقام بضبط أربع نسخ من الكتاب موضوعة على أحد الأرفف بالمكتبة واصطحبه إلى المخازن حيث تم ضبط عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المخزن الواقع بداخل المكتبة كما اصطحبه إلى حجرة حفظ الاكلاشيئات حيث تم ضبط ١٢٨٠ اكلاشيه خاص بطبع كتاب ألف ليلة وليلة وأنه أثناء التفتيش بحثا عن نسخ الكتاب المطلوب ضبطه استرعى إنتباهه كتاب عنوانه تسهيل المنافع وبصفحة تبين أنه يحوى فصول (كذا) فى أوقات الجماع وكيفيته وضرره وقام بضبط ١٧٥ نسخة منه وأنه بسؤال المتهم قرر له أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولا يعلم أن به شيئا مخلا بالآداب ولا توجد تعليمات بعدم طبعه وهو من كتب التراث القديم وأن كثيرا من المطابع تقوم بطبعه ويحه.

وإذ باشرت النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٥ أثبت المحقق اطلاعه على نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط وكذا كتاب تسهيل المنافع وتبين أن كل (كذا) منها يحوى العديد من الألفاظ والمبارات المنافية للآداب وحيث سئل المتهم قرر أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولا يعلم أنها منافية للآداب إذ إنها من التراث وأنه لم يقرأ ذلك الكتاب وعلم ما هو موجود

هدى من مستوى الاخلاق العامة بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام في البيئة الاجتماعية والركن المعنوي أو القصد الجنائي في هذه الجريمة هو قصد عام يكفي لشواذه مجرد ارتكابه الفعل المادى مع الإحاطة بمدى مخالفته للأداب العامة «يراجع الموسوعة الشاملة فى الجرائم الخلة بالأداب العامة للاستاذ/معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ ص ٢٧٢ وما بعدها» .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وقد اسندت النية العامة للمتهم أنه صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للأداب «مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع» كما أنه استعمل الاكلاشييات المضبوطة فى نشاطه الاجرامى سالف الذكر وحيث أن المحكمة قد تبينت من الاطلاع على نسخ مؤلف ألف ليلة وليلة المضبوطة بحوزة المتهم أنها تحوى العديد من الروايات عن كيفية اجماع الجنس ووصف لشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وألفاظ جنسية سوقية بلذيقه مخلة بالأداب العامة فى الجزء الأول الصفحات من ٣٣ إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦، وفى الجزء الثانى صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣، وفى الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفى الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣، وذلك على سبيل المثال كما تبين للمحكمة أن كتاب تسهيل المنافع قد ورد فيه من الصفحات رقم ١١٤ إلى ١٢٠ تفصيلات عن الجماع وأوقاته وكيفية.

وحيث أن دفاع المتهم قد انصب على أن الكتاب الأول ألف ليلة وليلة من كتب التراث التى يقوم بطبعها منذ أمد طويل وأنه لم يضاف إليها أو يحذف منها شيء باعتبار أن التراث يجب المحافظة عليه ونشره كما هو وحيثه فى ذلك أن الكتاب مطبوع بطريقة التصوير الزنكوغراف نقلاً عن النسخ الحكومية وليس مطبوعاً

كل من صنع أو حاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صوراً محظورة أو منقوشة أو رسوماً يدوية أو فوتوغرافية أو إشارات رمزية أو غير ذلك من الأشياء أو الصور عامة إذا كانت منافية للأداب العامة. وأركان هذه الجريمة إثنان الأول الركن الحادى والثانى الركن المعنوى، والركن المادى يتكون من عنصرين أ — فعل ماضى وهو أحد الأفعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها ١: — صناعة وتغير عمل أو خلق وكلما التقليد أو النقل عن شيء آخر لأى من الأشياء المذكورة فى النص ٢ — الحيازة بقصد الاتجار لأى من الأشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازة لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الأفراد أى كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للإتجار وتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلاً طالما أنها كانت بقصد الاتجار ٣ — التوزيع وهو النشر أو الاذاعة أو إعطاء الأشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى ولو كان بالجمان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد إلا عدد واحد يسلم لشخص واحد (ب) — أن يكون ما سبق من أفعال منافية للأداب العامة ويعد إنتهاكاً لها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما لا يخلو بالذهاب بما له من حرمة كذلك هو نقض العرض وتحقيق إنتهاك حرمة الآداب العامة بإتيان الفعل المادى ماساً بأسس الكرامة الأدبية للجماعة. وأركان حسن سلوكهم ودعائم سموها للمعنوى وبمثل هذا الإنتهاك الإستهانة بالمبادئ الأخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياء وتشمل بدون شك كل ما شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة على حسن سلوكه ورفق أخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلاقة الظاهرة على وجودها ونقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ المجموعة الرسمية ١١ ص ٢٨٨ وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليده البيئة الاجتماعية وعلى

بالطبعة المضبوطة من ذلك المؤلف وما إذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات وألفاظ متافية للأدب العامة من علمه .

وحيث أن المحكمة تنزه إلى أن كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التي لا يجوز المساس بها أو التي تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس وبدون تمييز ولقد تجتحت شرطة الأحداث ونياية الأدب فيما ذهب إليه من المطالبة بأعمال حكم القانون على النسخ المضبوطة منذ سنتين عديدة بعض دور النشر التي قامت بتعليق وتنقيح مؤلف ألف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التي تخش الحياء من هذه النسخ وطبعتها بطبعات نظيفة طرحت في الأسواق أليس أدل على ذلك ما ورد في مقدمة مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التي تولي إعدادها الكاتب رشدي صالح : عهدت إلى دار الشعب أن أتولى أعداد مجموعة ألف ليلة وليلة لتصدر في طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قراءتها من لم يقرأها من الأدياء ويجد فيها الإنباء حكايات ممتعة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يفره بأن يضمها إلى مكتبته ويحفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على ألف ليلة وليلة أن تصل بطبعاتها الجديدة إلى هذا المستوى لكن حظ ألف ليلة لم تكن [كذا] دائماً على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما أكثر ما هبطت بها الطباعات التجارية والأذواق السوقية إلى حيث اعتبرتها مجسرة من الحكايات المثيرة أو الغاضحة التي يقرؤها [كذا] الصغار - خلف ظهور آبائهم - والتي لا ينبغي لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الأعمال الخطية الرديئة التي نسبها أصحابها إلى ألف ليلة وليلة وهي أبعد ما تكون عنها سواء في مغزاها أو تكوينها أو مستواها الفني .

بطريقة تجميع الحروف بدليل خط الاكلاشيحات الخاصة بها .

وحيث أن ما ذهب إليه دفاع المتهم يتناقض مع ما قرره المتهم بتحقيقات النيابة العامة إذ قرر للمتهم بالتحقيقات عند مواجهته بالألفاظ البذيئة الواردة في الصفحتين ٣٤ ، ٣٥ ، من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى وقد تبينت المحكمة من الاطلاع على سائر النسخ المضبوطة بحوزة المتهم أن هناك طبعتين من الجزئين الأول والرابع فيالنسبة للجزء الأول عدل المتهم حال الطبع حكاية الحمام مع البنات الواردة بالصفحات من ٣١ إلى ٣٥ وحذف منها الألفاظ السوقية البذيئة وإن كان هذا الجزء قد تضمن سائر الألفاظ والروايات المخلّة بالأدب الأخرى سالفة البيان وبالنسبة للجزء الرابع فقد عدل المتهم الصفحة رقم ٢١٣ بحذف أبيات الشعر الفاضح التي وردت في نهاية الليلة ٩٤٦ وإن كان قد احتفظ ببقية ما تضمنته الطبعة السابقة من ألفاظ خارجة بذيئة وروايات جنسية متافية للأدب العامة .

وحيث أنه لما كان ذلك كان المتهم يحتاج بأن النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وقد قام بنقلها عن الأصل وأن هذا المؤلف من التراث الذي لا يملك الاضافه اليه أو الحذف منه وقد ثبت للمحكمة من واقع النسخ المضبوطة خلاف ذلك وأن المتهم قد قام بالحذف بعد أن تبين له منافاة بعض الألفاظ للأدب وفقاً لما قرره بالتحقيقات فإن مقولة الحفاظ على التراث تكون دفاعاً واهياً أراد بها المتهم دفع الاتهام عن نفسه ونفى الجريمة قبله رغم ثبوتها في حقه .

وحيث أن المحكمة وهى فى سبيل اقامة قضائها فى هذه الدعوى تقرر أنه ليا كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية أما اختصاص هذه المحكمة فيتحدد

المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف بصورته - التي ضبطت نسخه - والذي يحوى العديد من روايات كيفية إجتماع الجنسين والألفاظ الجنسية الصريحة السوقية البذيئة والاشعار المكشوفة الفاضحة وليس هو نشر التراث بل هدفه تحقيق اكبر عائد من الأرباح الشخصية مستغلاً في ذلك اسم التراث وليس أدل على ذلك قيامه بطبع طبعتين مختلفتين من نفس المؤلف وفقاً لما سلف بهانه وكذلك الحال بالنسبة لكتاب تسهيل المنافع .

وحيث أنه لما كان ذلك وكانت محكمة النقض قد قضيت بأن: «الكتب التي تحوى روايات لكيفية إجتماع الجنسين وما يحدده ذلك من اللذة كالأقاصيص المروضة لبيان ما تفعله العاهرات فى التفریط فى أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذن بالرجال يتلذذ الرجال بهن» ، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكاً لحمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الاغراء بالمعهر خروجاً على عاطفة الحياء وهدماً لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها. والتي تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سرياً وان تكتم اخباره ولا يفيد فى هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت فى مصر بحيث اصبح مثل تلك الكتب لا ينافى الآداب العامة استناداً على ما جرى فى المراقص ودور السينما وشواطئ الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإنه لا يجوز للقضاء التراخي فى تثبيت الفضيلة وفى تطبيق القانون؛ نقض جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ م مجموعة الربع قرن ص ٢٩٢ .

وحيث انه لما كان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل المتهم مما ورد بمحضر التحريات وتأيد بواقعة الضبط وتؤكد مما حوته النسخ المضبوطة لديه وكذا الاكلاسيكيات وقيامه بطبع طبعتين مختلفتين من المؤلف الواحد اسقط من إحداهما الألفاظ الخلة بالأدب. ومن ثم تقضى المحكمة بإدانتة عملاً بنص مادة الانهاام والمادة ٢/٣٠٤ ج.أ.

وأما بالنسبة لنشر ألف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام ١٢٥٦ هجرية ثم كانت طبعة بيروت عام ١٨٨١ ثم توالى طبعاتها فى قرنا العشرين تخكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزيف (كذلك فى أسماء الأعلام ولا تخلو كذلك من الاضافات التي أظن أنها ادخلت عليها . أو زهدت لالارة شهية القارىء كما يظ الناشرون . ولكن هبوط الطبعات التجارية واضطرابها قد قابلته فى أوروبا ظهور طبعات جيدة وكتب مستقلة إلى قصص ألف ليلة بمثابة فى طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سببا يدعو للمعنيين بالتراث الشعبى إلى الأسف . وعندما عهدت إلى دار الشعب . بإعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ قدر الاستطاعة على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات - بغرض الاختصار - ولا أعيد تنسيق وتبويب النواذر بغرض التركيز بل اترك القصة تتنوع إلى النواذر تستعطر إلى الثقافة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها والفاظها التي تجبش الآداب وهذا وحده منار الحذف وكذلك أيضاً ، ماورد فى طبعة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف ألف ليلة وليلة من تنويه فى مقدمة الجزء الأول « تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير الملهذبة التي كانت تحتوى النسخ القديمة - كما تم تهذيب الأسلوب بحيث يكون فى متناول الفهم مع مراعاة إحفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة» .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت واعلنت للبيع للجمهور - ولم تكن نسخ محفوظة فى إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شؤون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية بما مرت به من مراحل تطور فإن المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف

وحيث أنه في مجال تقدير العقوبة فإن المحكمة تقضى بتوقيع أقصى عقوبة الغرامة على المتهم وتستعمل الرخصة المخلولة لها قانوناً في القضاء بها بدلاً من عقوبة الحبس مراعاة لكبر سن المتهم وعدم سابقة ضبطه في وقائع مماثلة، كما تقضى بمصادرة كافة النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع وكلنا الاكلاشيهات المضبوطة عملاً بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

وحيث أنه عن الدعوى المدنية وقد طلب المدعى بالحق المدني القضاء له بالتعويض المؤقت — قبل المتهم عن الأضرار الأدبية التي أصابته من جراء نشر المتهم للمعارات والألفاظ المخللة بالأدب في مؤلف ألف ليلة وليلة.

فإنه لما كان من المقرر أنه يشترط لقبول الدعوى المدنية أمام المحاكم الجنائية أن يكون الضرر المطلوب التعويض عنه ناشئاً مباشرة عن الفعل المكون للجريمة المرفوعة بها الدعوى الجنائية — أما إذا كان ناشئاً عن فعل آخر فلا تصح المطالبة بتعويضه أمام المحاكم الجنائية ونقض ١٩٤٥/١٢/١٧ الطبعة ١٤٩٥ لسنة ١٥ ق ص ٦٠٢ قاعدة ١٥٠. وأن القرار الذي يصلح أساساً للمطالبة بتعويض أمام المحاكم الجنائية يجب أن يكون

ناشئاً مباشرة عن الجريمة فإذا كان نتيجة لظروف خارجة عن الجريمة ولو متصلاً بواقعتها فلا تجوز المطالبة بتعويض عنه أمام تلك المحاكم سواء بطريقة تدخل المهنى عليه في الدعوى المقامة من النيابة أو يرفعها [كذا] الدعوى مباشرة فيه. «نقض ١٩٤٤/٣/٢٠ الطعن ٤٧٥ لسنة ١٤ ق ص ٦٠٢ قاعدة ٤٦٣». فإنه لما كان ذلك وكان المدعى بالحق الذي لم يصبه ضرراً مباشراً [كذا] عن الفعل المكون للجريمة المنسوبة للمتهم — وهي صنع والحيازة بقصد الاتجار للمؤلف المضبوط — دائماً الضرر المدعى به قد نشأ عن قراءة المدعى بالحق المدني للطبعة التي أصدرها المتهم والتي تحوى عبارات وألفاظاً منافية للأدب ومن ثم فإن دعواه المدنية قبل المتهم تكون غير مقبولة أمام المحاكم الجنائية وتقضى المحكمة بعدم قبول الدعوى المدنية وبالزام رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل انجاب المحاماة.

فلهذه الأسباب

حكمت المحكمة حضورياً اعتبارياً أولاً بتفريم المتهم خمسمائة جنيه ٥٠٠ جنيهها ومصادرة النسخ والاكلاشيهات المضبوطة والمصروفات الجنائية ثانياً عدم قبول الدعوى المدنية والزام رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل انجاب المحاماة.

الحكم الثانى

باسم الشعب

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩ برئاسة السيد الأستاذ /أحمد الحسينى رئيس المحكمة وحضور الأستاذ/ جمال عزت وكيل النيابة عمر حسن محمد
فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ١٩٨٥ جنح آداب القاهرة ضد ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

— المحكمة —

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة الشفوية من حيث ان النيابة العامة قد اتهمت المتهم بأنه فى يوم ٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الموسيقى بالقاهرة -حاز بقصد العرض والبيع والألتجار مطبوعات نسخ كتاب ألف ليلة وليلة وتحتوى ألفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالآداب العامة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص المادتين ١٣٠، ١٧٨ من قانون العقوبات.

وحيث أن الواقعة تخلص فيما أثبتته الرائد على السبكي بإدارة رعاية الأحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٨م من أنه استصدر اذنا من السيد الأستاذ/ مدير النيابة آداب القاهرة بتاريخ ١٩٨٥/٣/٤ لضبط نسخ كتاب ألف ليلة وليلة

والأكلاشيهات المستخدمة فى طباعته لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكلما ضبط المذكور نسخ الكتاب المذكور لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على ألفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكلما صور مرسومة خادشة للحياء — وقد تقرر عن الجزء الخاص بمكتبة حسين على صبيح بميدان الأزهر المحضرقم ١١٤٢ سنة ١٩٨٥ جنح آداب القاهرة — وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن بضبط نسخ الكتاب لدى الباعة وقد قام بالتوجه إلى سور الأزبكية بميدان العتبة وتوجه إلى أكشاك الكتب بطلب شراء كتاب ألف ليلة وليلة فعرض صاحب كشك الكتب رقم ٣٦ واسمه ثابت عبد الرحيم عبد المنعم إحضار نسختين من الكتاب المعروف لحسين صبيح والمكتوبة من أربع مجلدات نظير عشرون جنيها على ان يدفع خمسة جنيها ثم يقدم باحضار النسخ فى اليوم التالى، واضاف بأنه حاول فصاله فى الثمن فرفض ورفض إحضار الكتاب فى الحال فقام بغض الكتب الموضوعه فى الشارع والخاصة بالكشك فوجد الجزء الرابع من قصة ألف ليلة وليلة الخاصة بمكتبة ومطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعه على رف خشبى كما وجد بين الكتب قصة ألف ليلة وليلة من اربع اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت.

محفورة أو منقوشة أو رسوما يدوية أو فوتوغرافية أو اشارات رمزية أو غير ذلك من الاشياء أو الصور عامة اذا كانت منافية للأداب العامة. وأركان هذه الجريمة ثلثان الأول الركن المادى والثانى الركن المعنوى والركن المادى يتكون من عنصرين: أ. عنصر مادى وهو أحد الأفعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها (١) حيازة بقصد الاتجار: لأى من الأشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازة للثلاث الشخص وصفة خاصة له دون غيره من الأفراد أيا كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للاتجار وتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلا طالما انها كانت بقصد الاتجار. (٢) التوزيع: وهو النشر أو الإذاعة أو إعطاء الأشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى لو كان بلجان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد سوى عدد واحد يسلم لشخص واحد.

ب. ان يكون ما سبق من أفعال منافية للأداب العامة وبعد إنتهاكها لها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما لا يحل والذهاب بما له من حرمة، كذلك هو نقض العرض. ويتحقق انتهاك حرمة الاداب العامة باثبات الفعل المادى مابا بأسس الكرامة الادبية للجماعة واركاز حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى وبمثل هذا الانتهاك الاستهانة بالمبادئ الاخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة، وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياة وتشمل بدون شك كل ما من شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة من حسن سلوكه ورقي اخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلامة الظاهرة على وجودها. ونقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ مجموعة رسمية ١١ صفحة ٢٨٨، وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليده البيعة الإجتماعية وعلى هدى من مستوى الاخلاق العامة، بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيعة الاجتماعية. والركن المعنوى

وحيث مثل المتهم واقر بملكته للنسخ المضبوطة وانه كان يعرضها للبيع للجمهور الا انه لا يعرف ان الكتاب يحوى الفاظاً مخلة بالآداب وانه لا يجيد القراءة.

وإذ باشرت — النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ٨٥/٣/٦ الساعة ١٠،٣٠ صباحا البت السيد المحقق اطلاعه عن النسخ المضبوطة بالجزء الرابع من كتاب ألف ليلة وليلة خطة مكتبة حسين على صبيح بالصفحة ٩٢ البت ابيات شعر مخلة بالآداب وصور منقوشة صفحة ١٩٢ كما انه بالكتاب خطة دار مكتبة الحياة بسيروت الجزء الأول صفحة ٤١، ٤٧ عبارات مخلة بالآداب وكذا بقية الاجزاء .

وسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وعبارات مخلة بالآداب .

وحيث انه بجلسة المحكمة ١٩٨٥/٤/٢١ حضر المتهم بوكيل عنه شرح ظروف الدعوى وطلب اصلها البراءة واحتياطيا استعمال الرأفة والمحكمة قررت حجز الدعوى للمحكم بجلسة اليوم.

وحيث انه خلال فترة حجز الدعوى للمحكم تقدم وكيل المتهم بمذكرته دفاع طلب فى ختام الأول إعادة الدعوى للمرافعة لسماع شاهد نفى واحتياطيا نذب خبير فى الدعوى وطلب فى ختام الثانية ببراءة المتهم مما اسند إليه.

وحيث انه عن موضوع الاتهام وقد نصت المادة ١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأول على ان يعاقب بالحبس مدة لا تزيد عن سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيها ولا تتجاوز ٥٠٠ جنية او باحدى هاتين العقوبتين كل من صنع أو حاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو اعلانات أو صوراً

بواسطة غيره ليعرف بما تروج سوقه كما انه لا يستطيع تقدير لمنها الا بعد إلزامه بقيمتها وإن علمه بمحتويات الكتب التي يمثلها من قصص عمله ليعتسر له إرشاد عملائه إلى موضوع ونوع ما يريدون إقتنائه، ثم هو لا شك يعرف حكم القانون في عرض كتب مخلة بالأداب للبيع ولذلك لابد ان يعلم بموضوعات الكتب التي تعرض عليه لشراؤها. نقض جلسة ١٩٥٠/١١/٣٠ الطعن ٤- ٢٠ ق مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢.

وحيث انه لما كان ذلك وكان دفاع المتهم قد انصب على أن النسخ المضبوطة هي لأحد كتب التراث التي لا يجوز المساس بها وإن ما ورد بها من الفاظ وعبارات منافية للأداب قصد منه الترويح عن القارىء؛

وحيث ان المحكمة وهي سبيل اقامة قضائها في هذه الدعوى تقر أنه أيما كان وجه الرأي في مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأي ويكون مجاله التنازلات الأدبية - اما اختصاص هذه المحكمة فيتحدد بالطبعة المضبوطة من المؤلف السالف وما اذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات والفاظاً منافية للأداب العامة من علمه .

وحيث ان المحكمة تنزه إلى ان كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التي لا يجوز المساس بها أو التي تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتنازل بين الناس بغير تمييز.

ولقد وفقت شرطة الاحداث ونيابة الآداب فيما ذهبا اليه من المطالبة بإزالة حكم القانون على النسخ المضبوطة بعض دور النشر التي قامت بتعليب وتنقيح مؤلف ألف ليلة وليلة من الشواهب بشطب العبارات التي تخدش الحياء من هذه النسخ وطبعها طبعات طرحت في الاسواق وليس أدل على ذلك ما ورد في مقدمه مؤلف ألف ليلة وليلة وطبعة دار الشعب التي تولي اعدادها

أو القصد الجنائي في هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لتوافره مجرد ارتكاب الفعل المادى مع الإحاطة بمدى مخالفته للأداب العامة. إراجع الموسوعة الشاملة في الجرائم المخلة بالأداب العامة للأستاذ/ معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ صفحة ٢٧٢ وما بعدها [٢].

وحيث انه لما كان ما تقدم وقد اسندت النيابة العامة للمتهم أنه حاز بقصد العرض والبيع والانتجار مطبوعات نسخ كتاب ألف ليلة وليلة تحوى الفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالأداب العامة.

وحيث ان المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخة مؤلف ألف ليلة وليلة المطبوعة والمكونة من أربعة مجلدات والصادرة عن دار الحياة بيروت انها تحوى العديد من روايات كرافية اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وذكر ألفاظ مخلة بالأداب في الجزء الأول صفحات ٤٧، ٤٩، ١٠٧، ١١١، ١٨٧، ٢٢٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٥١ وفي الجزء الثاني صفحات ٢٧، ٣٧، ٣٨، ٢٨٩ وفي الجزء الثالث ٧٧، ٧٨، ٧٩ الجزء الرابع صفحة ١٠٩، كما تبينت من مطالعة الجزء الرابع من مطبعة صبيح من ذات المؤلف وجود ما سلف في الصفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧. وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

وحيث ان المتهم قد دفع الاتهام عن نفسه بعدم معرفة القراءة وعدم علمه بما تضمنته النسخ المضبوطة لديه من عبارات والفاظ منافية للأداب ولما كانت احكام محكمة النقض قد استقرت على انه : اذا كان المتهم بانتهاك حرمة الآداب علناً بعرضه للبيع كتباً تتضمن قصصاً وعبارات فاحشة قد دافع عن نفسه بأنه لا يعرف القراءة والكتابة وإنما يشتري الكتب من بائعها دون ان يعرف محتوياتها فأدانتته المحكمة بناء على ان الكتب التي يشتر فيها هي بمختلف اللغات الأجنبية والمفروض انه قبل أن يقتنى شيئاً منها أن يطلع عليها اما بنفسه واما

تتفرع إلى النواذر وتستطرد إلى الثقة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها وألفاظها التي تخدش الآداب وهذا وحده مدار الحذف .

وكذلك أيضا ما ورد في طبعة المركز العربي الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف ألف ليلة وليلة من تنويه في مقدمة الجزء الأول تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربي للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهذبة التي كانت تحتويها النسخ القديمة كما تم تهذيب الأسلوب بحيث يكون في متناول الفهم مع مراعاة احتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت وأعدت للبيع للجمهور ولم تكن نسخ محفوظة في إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين في شؤون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية وما مرت به من مراحل تطور، فإن المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف المتهم من حيازة النسخ المضبوطة بقصد الاتجار فيها ليس هو نشر التراث بل هدفه الكسب المادي مستغلا في ذلك اسم التراث - رغم إحتواء النسخ المضبوطة على العديد من روايات كيفية اجتماع الجنسين والألفاظ الجنسية البذيئة والأشعار المكشوفة الفاضحة .

وحيث أنه لما كان ذلك وقد قطعت محكمة النقض بأن: الكتب التي تخفى روايات لكيفية اجتماع الجنسين وما يحدده ذلك من اللذة كالآفاسيص الموضوعة لبیان ما تفعله الماهرات في التفریط فی أعراضهن وكيف يعرضن سلمتهن وكيف يتلذذون بالرجال ويتلذذ الرجال بهن، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكا لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الإغراء بالمعهر خروجا على عاطفة الحياء وهذا لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها والتي تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سرا وان تكتم اخباره ولا يجدى في هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت في مصر بحيث

الكتاب وشدى صالح . عهدت إلى دار الشعب أنولى أعداد مجموعة الف ليلة وليلة لتصدر في طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قرائتها من لم يقرأها من الأباء ويجد فيها الابناء حكايات متممة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغره بأن يضمها إلى مكتبته ويحتفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على ألف ليلة ان تصل بطبعتها الجديدة إلى هذا المستوى، لكنه حظ ألف ليلة لم يكن دائما على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما أكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق المستغلة السوقية إلى حيث اعتبروها مجموعة من الحكايات المثيرة او الفاضحة التي يقرأها الصغار خلف ظهور آبائهم والتي لا ينبغي لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها، وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الاعمال الفنية الرديئة التي نسبها أصحابها إلى ألف ليلة وليلة وهي أبعد ما تكون عنها سواء في مغزاها او تكوينها او مستواها الفني .

وأما بالنسبة لنشر ألف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام سنة ١٢٥١ هجرية ثم كانت طبعة بيروت ١٨٨١ وطبعة الأباء اليسوعيين ثم توالى طبعاتها في قرنا العشرين تحكما سوق التجارة فلا تخلو من أعطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزيف في أسماء الاعلام فلا تخلو كذلك من الإضافات التي أظن أنها أدخلت عليها او زيدت لإثارة شهية القارئ كما يظن الناشرون ولكن هبوط الطبعات التجارية واضطرابها قد قابلها في أوروبا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ليلة متميزة في طيبتها وترجمتها وكان ذلك سببا يدعو الممنهين بالتراث الشعبي إلى الأسف .

وعندما عهدت إلى دار الشعب بإعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ - قدر استطاعة - على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات - بفرض الاختصار - ولا أعيد تنسيق وتبويب النواذر - بفرض التركيز بل أترك القصة

وحيث انه في مجال تقدير العقوبة فان المحكمة تستعمل الرخصة الممنوحة لها قانونا وتقضى بعقوبة الغرامة بدلا من الحبس وذلك بالنظر لعدد النسخ المضبوطة وعدم سابقة ضبط المتهم في وقائع مماثلة كما تقضى بمصادرة النسخ المضبوطة لديه عملا بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

- فلهذه الاسباب -

حكمت المحكمة حضوريا اعتباريا تغريم المتهم مائة جنيه ١٠٠ جنيه ومصادرة النسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

اصبح مثل تلك الكتب لا يناف (كذا) الآداب العامة استنادا على ما يجرى في المراقص ودور السينما وشواطئ الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإن لا يجوز للقضاء التراخي في تثبيت الفضيلة وفي تطبيق القانون ١٩٣٣/١١/٢٦ المعلن ٢٤٨١ لسنة ٢٣ ق مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢.

وحيث انه لما كان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل المتهم من واقعة الضبط وما تأيد بما حوته النسخ المضبوطة لديه من عبارات وألفاظ مخلة ومنافية للآداب العامة ومن ثم تقضى المحكمة بإدانة عملا بنص مادة الاتهام والمادة ٤ ٢/٣٠ إجراءات جنائية.

الحكم الثالث

وبتاريخ ٢٨ / ٥ / ١٩٨٥ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم وحدد لنظره جلسة ٢٧ / ٦ / ٨٥ وأعلن بها المتهم الذى مثل وكيله وطلب ضم ذات المؤلف المضبوط المودع بدار الكتب برقم ٢٥ لسنة ٦٩. وبجلسة ١٠ / ١٠ / ٨٥ طلب وكيل المتهم نذب مجمع البحوث اللغوية ليقرر ما إذا كانت هذه الألفاظ تخدش الحياء العام من عدمه وبجلسة ١٤ / ١١ / ١٩٨٥ مثل وكيل المتهم وقرر أن الكتاب المضبوط مباح تداوله منذ سنوات عديدة... وطلب البراءة وحجزت الدعوى للحكم لجلسة يوم الخميس الموافق ٢٦ / ١٢ / ١٩٨٥ ومذكرات لمن يشاء فى أسبوعين وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد أجل الحكم لجلسة ٢٣ / ١ / ١٩٨٦ ثم مد أجل الحكم لجلسة اليوم لاتمام الاطلاع.

ومن حيث أنه فى خلال الأجل المضروب لتبادل المذكرات قلم المتهم مذكرة شارحة لدفاعه.

- المحكمة -

بعد تلاوة التلخيص الذى تلاه السيد / رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانوناً

حكم باسم الشعب محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجتج والمخالفات المستأنفة علنا بمرأى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برئاسة السيد الاستاذ/ سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/ مصطفى عطيه، عبد الله لبيب خلف القاضيين وحضور السيد/ أحمد حاتى وكيل النيابة والسيد/ عبد الحميد سيد أمين السر صدر الحكم الآتى فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٧ لسنة ٨٥ شمال القاهرة

ضد

ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

لتهتم النيابة العامة المذكورة فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ٨٥ ج أ القاهرة بأنه فى يوم ٨٥/٣/٤ دائرة قسم الموسيقى - القاهرة حاز بقصد العرض والبيع والتجار مطبوعات «نسخ كتاب ألف ليلة وليلة» تحوى ألفاظا وعبارات وصور منقوشة مخلة بالأداب العامة على النحو المبين بالأوراق. وطلبت عقابه بالمدتين ١/٣٠، ١٨٧ من قانون العقوبات.

وبجلسة ١٩ / ٥ / ١٩٨٦ اصدرت محكمة أول درجة حكمها المتبر حضوريا بتفريم المتهم مائة جنيه والمصادرة للنسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

وأصدرت محكمة أول درجة بجلسته ٨٥/٥/١٩ حكمها المتقدم بيانه عاليه.

ومن حيث أن الجريمة التي نعت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هي صورة من صور التحريض ينصرف فيها الأيحاء والإثارة إلى إفساد أخلاق الشعب بالمصلحة المقصودة منه بالحماية هي الأخلاق العامة من حيث هي عنصر من العناصر التي تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الأمن فيها.

وحيث أن هذه الجريمة تقع بانتهاك حرية الآداب وحس الأخلاق. وطوائف الأمور التي يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هي الأمور الفاحشة. وطابع الفحش قد يتوفر في الفعل بذاته وبغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صوره عارية لا جريمة فيه إذا كان الجور الذي يحيط بالعرض جوراً علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره، ولكنه يعتبر انتهاكاً للآداب وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه كما تقول المحاكم الفرنسية إهانة تطلع محقوت أو الإثارة الشهوانية (يراجع جرائم النشر للأستاذ المستشار د/ محمد عبد اللطيف، طبعة ١٩٥٢، ص ٥١٨).

ومن حيث أن المحكمة الموضوع حق تكوين اقتناعها من أي دليل تطمئن اليه.. مادام له مأخذ في الأوراق (يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ من جلسة ٧٩/١/٨ حج السنة ٣٠ ق ص ٤١).

ومن حيث أن الدفاع الجوهري الذي تلتزم المحكمة بالرد عليه يجب ان يكون جدياً يشهد له الواقع (يراجع طعن ٢٨٢ لسنة ٤٩ في جلسة ١٩٧٨/١٢/٣٠ حج السنة ٣٠ ق ص ٤٩٨٩).

ومن حيث أن المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخ المؤلفات المضبوطة الصادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت أنها تضمنت هي والجزء الرابع من طبعة صبيح من ذات المؤلف وجود العديد من روايات لكيفية اجتماع

ومن حيث أن الواقعة تخلص فيما البتة الرائد / على السبكي بإدارة رعاية الاحداث في محضر ضبط الواقعة المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٨/م من انه استصدر إذنًا من السيد الأستاذ / مدير نيابة الآداب في ١٩٨٥/٣/٤ لضبط نسخ كتاب ألف ليلة وليلة والأكلاشيهات المستخلصة لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين علي صبيح وكلنا ضبط المذكور ونسخ ذلك الكتاب لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على الفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذلك صور خادشة للحياة وتحرر عن الجزء الأول المحضر ١١٤٢ سنة ٨٥ آداب القاهرة وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن فقد قام بالتوجه إلى سور الأزبكية بميدان العتبة وتوجه لصاحب كشك الكتب رقم ٣٦ - المتسهم - طلب إحضار نسختين من الكتاب المعروف بنسخة صبيح والمكون من أربع مجلدات نظير عشرون جنيهاً على ان يدفع خمسة جنيهاً ثم يقوم باحضار النسخ في اليوم التالي وحاول مساومته في الثمن فرفض كما رفض احضار الكتاب في الحال فأخذ يفحص الكتب خاصة الكشك فوجد الجزء الرابع من كتاب ألف ليلة وليلة الخاص بمطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعه على رف خشبي كما توجد بين الكتب قصة ألف ليلة وليلة من أربعة اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت. وإذ سئل المتهم اقر بملكيتة لها وأنه كان يعرضها للبيع وإن كان لا يجيد القراءة إلا انه يعرف أن الكتاب يحوي الفاظ مخلة بالآداب.

وإذ باشرت النيابة تحقيق الواقعة في ١٩٨٥/٣/٦ أثبت السيد المحقق اطلاعاً على النسخ المضبوطة والجزء الرابع من المؤلف المضبوط وأثبت وجود أبيات شعر مخلة بالآداب وذلك بصفحة ٩٢ وصور منقوشة ص ١٩٢ كما وجد مطبعة بيروت سالفه البيان الجزء الأول ص ٤١ - ٤٧ عبارات مخلة بالآداب وكذلك يبقية الاجزاء، وسؤال المتهم اقر ببيعها للشيخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وتداولت الدعوى بالجلسات إلى أن حجزت للحكم

الجنسين ووصف الشذوذ على النحو الموضح بحكم محكمة أول درجة وتحيل المحكمة اليه في هذا الشأن بأسباب مكتملة لقضائها هذا ويلاحظ عليها انها متناثرة في بضعة مواضع هيفة في عدة صفحات معينة في كافة اجزاء المؤلف الذى سلم معظمه منها وأستشهدت النيابة العامة بما ورد بطبعة دار الشعب للكاتب رشدى صالح خلت من هذه العبارات واعتنقت محكمة أول درجة طلبات في النيابة. وهذه الطبعة الأخيرة باعتبارها نموذجاً لما يمكن ان يكون عليه الكتاب المضبوط. وإذا اعتنقت محكمة أول درجة هذا رأى على الرغم انها قررت بأسبابها قيمة المؤلف الأدبية، إلا انها صدرت مدى تلك القيمة وقصرتها على الندوات الأدبية فكانتها فصلت بين المؤلف المضبوط كقيمة أدبية وبين بعض سطور في بضعة مواضع ببعضها ونظرت اليها بذاتها منفصلة عن المؤلف اعتبرتها مخالفة للأدب العامة دون موحدة أو مبرر سائق. مع أنه كان يتعين أن تنتظر إليها في ضوء المطبوع بكامله كلاً متكاملاً وذلك لأن القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر في المؤلف العملية والأدبية من أمور لو نظر إليها في ذاتها وعلى حدة لأعتبرت منافية للأدب العامة، حيث أن تلك المؤلفات بالنظر لطبيعتها والقصد الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم في هذا الشأن من أن ذلك الكتاب من كتب التراث وأن ترد عليه بمبررات سائفة لها أصلها في الأوراق وهى أدلة تفصل يكون حكمها لما يقدم متناقضان بين أسبابه المتقدم بيانها ومشوها بالقصور فى التسييب.

ومن حيث أن كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد خلب عقول الاجيال في الشرق والغرب قروناً طوالاً ونظر اليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية وهو بعد ذلك خليف بأن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب لكونه من قبيل الادب الشعبي لإرجاع

تقديم عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين لرسالة دكتوراه عن ذات الكتاب للدكتور سهير القلمواوى. ومن حيث ألا مثل فنون الشعوب الاسلامية وآدابها لا يؤخذ من جانبها اللاهى أو الماخن ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بحكم هائل من الادب الشعبى الذى وجد اشهر تمبيرعنه في كتاب ألف ليلة وليلة لإرجاع دائرة المعارف البريطانية - الميكور ميديا - المجلد التاسع صفحة ٢٩٦٦. ومن حيث أنه يبين من مراجعة المؤلف المضبوط على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة سنة ١٩٣٦م والتي صححها الشيخ محمد قطب العدوى وأعيد طبعه مراراً والطبعات الموجودة بدار الكتب المصرية من تلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببروت والتي توزعها الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى الآن. يبين منها أن المؤلف الاصلى تضمن في مواضع كثيرة منه وكذلك صور عديدة وكذلك الأمر في باقى الطبعات التى خلت بعضها من الصور - بعض عبارات متناثرة فى صفحات الكتاب خادشة للحياء ومخالفة للأدب العامة لو نظر إليها منفصلة عن المؤلف كامتلا. وأن المؤلفين المضبطين نصيبها من هذه العبارات أقل كثيراً من الطبعات السالف بيانها كما ثبت فى يقين المحكمة أن المطبوع المضبوط لم يتضمن تزييفاً لاصله أو زيادة عليه إلا بالنقصان ولا يغير من ذلك ما جاء بطبعة ذلك المؤلف الصادرة عن دار الشعب والخالية من هذه العبارات وتلك الصور لانها جاءت خلافاً للأصل المحقق والسالف بيانه والذى تداول ما يقرب من مائتى عام فى ظل لياحة ظاهرة.

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتاب المضبوط بطبيعته هو ما استقر فى وجدان هذه المحكمة لا يعتبر كتاباً فى الجنس كما لم يكتب أو بيع بفرض خدش الحياء العام كما ثبت فى وجدانها انه متداول بالسوق المصرية كتب عديدة للتراث المطبوع بمعركة هيفات ودرر نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية تضمنت من

لذلك الاتهام الموجه اليه. فضلاً عما قرر المتهم من أنه اشترى تلك الكتب من معرض الكتاب الدولي الأم الذي يحمل اجازة لتداوله من الرقابة فضلاً عن ان ذلك الكتاب من التراث الشعبي باعتباره مكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة ما دلم نشره لم يتضمن تحريفاً أو إضافة وهو ما لم يثبت في حق المتهم. وإذا كان ما تقدم فإنه يتضمن القضاء في الموضوع الاستئناف المائل بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم بما نسب إليه بلا مصروفات عملاً بنص المادة ٣٠٤ / ١ أ.ح.

وختاماً؛ تهيب المحكمة بالجلس الأعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معاً لحصر الكتب التي تعد من التراث الشعبي الادب العربي والعمل على تنقيتها من الصور وكافة ما يملق بها من هبات دفناً لكل مظنة تخوم حولها -

فلهذه الأسباب -

حكمت المحكمة حضورياً بقبول الاستئناف شكلاً وفي الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم بما نسب إليه بلا مصروفات.

رئيس المحكمة

عبارات الغزل الصريح ما يفوق كما ونوعاً ماورد بالكتاب المضبوط. وينبىء بذاته عن طرائق قدماء الادباء في التأليف والنظم الأولى.

ومن حيث أن قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر اليه ككل متكامل وليس كعبارات منفصلة عن اصلها - فيها لمة ركن بقصد الجنائي اللازم توافره في حق المتهم، فلا يعقل أن يشتري الجمهور ذلك الكتاب البالغ ثمنه عشرون جنيهاً حسبما ورد بمحضر الضبط من أصل قراءة بعض عبارات مقترفة منه تخالف الآداب العامة إذا ما نظر إليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث أنه يشفع لللك المطبوع أنه كان مصدراً للعديد من الأعمال الفنية الرائعة، ومنها أشتى كبار أدباء العالم كله عامة والعربي خاصة ورائعهم الادبية الأمر الذي ينفي عنه مظنة إهاجة تطلع عمقوت أو الاثارة الشهوانية لدى قرائه إلا من كان منهم مريضاً تافهاً وهو ما لا يجب له حساب عند تقييم قيمة ذلك المطبوع الأدبية. كما أنه له يثبت أنه كان وراء لمة افساد للنشء. فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائي لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار، وينهار تبعاً

الحكم الرابع

حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بنص المادتين ٣٠، ١/١٧٨، عقوبات وقدم للمحاكمة الجنائية.

وبجلسة ١٩٨٥/٥/١٩ أصدرت محكمة أول درجة حكمها المعتبر حضوريا.

١- بتفريم المتهم خمسمائة جنيتها ومصادرة النسخ والأكلاشيئات المضبوطة والمصرفات الجنائية.

٢- عدم قبول الدعوى المدنية والزمتم رافعها بالمصرفات وخمسة جنيتها مقابل اتهام المحاماه. بتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٧ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم. كما قرر بذلك بتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٣ الاستاذ / فريد حجاج المحامي والمدعي بالحق المدني.

وتحدد لنظر الاستئناف جلسة ١٩٨٥/٦/٢٧. وبالجلسة الأخيرة لم يحضر المتهم الذى مثل وكيله كما مثل وكيل المدعى بالحق المدني ومثلا بجلسة ٨٥/١٠/١٠ وبجلسة ١٩٨٥/١١/١٤. مثل وكيل المتهم وشرح ظروف الدعوى وطلب حجزها للحكم. فقررت المحكمة حجزها للحكم لجلسة ١٩٨٥/١٢/٢٦ ومذكرات لمن يشاء خلال أسبوعين.

وقدم المتهم خلال الأجل المضروب مذكرة بدفاعه

حكم باسم الشعب محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنتح والمخالفات المستأنفة المنعقدة علنا بسراى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برئاسة الأستاذ/ سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/ مصطفى مصطفى عطية، عبد الله لبيب خلف القاضيين وحضور السيد/ أحمد حاتى وكيل النيابة والسيد/ عبد الحميد سيد أمين السر

— صدر الحكم الآتى —

فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٨ لسنة ٨٥ م شمال القاهرة ضد حسين محمد صبيح

أنهت النيابة العامة المذكور فى القضية رقم ١١٤٢ لسنة ١٩٨٥ ج أ القسامرة بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ دائرة قسم الجمالية بالقاهرة .

١- صنع وحياز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للأداب العامة [مؤلف ألف ليلة وليلة] ومؤلف [تسهيل المنافع] وذلك على النحو الوارد بالأوراق.

٢- استعمل الأكلاشيئات المضبوطة فى نشاطه الأجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تمد

المكتبة بنفس العنوان وكل نسخة مكونة من أربع مجلدات وتحرر بذلك محضر تحريرات مؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ ص عرض على السيد الأستاذ/مدير نيابة أداب القاهرة حيث أذن بالتاريخ الساعة ١١ ص بتفتيش المكتبة والطبعة لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وجميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات والأكلاشيات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه.... حيث تم ضبط أربع نسخ من ذلك الكتاب عند تفتيش المكتبة الساعة ١,٣٠ بحضور التهم على أحد الأرفف وكذا عدد ١٨٩٠ كتاب بدخل المخزن الواقع داخل المكتبة وضبط عدد ١٢٨٠ أكليشه خاص بكتاب ألف ليلة وليلة وأثناء ذلك استدعى انتباهه كتاب تحت عنوان [تسهيل المنافع] يحوى فصول فى أوقات الجماع وكيفية [كذلك] وأضرره ضبط منه ١٧٥ نسخة. وورد محكمة أول درجة خطاب من محمد يوسف محمود الحماسى يتعرض على المصادرة.

وسؤال التهم قرر أنه لا توجد تعليمات بعدم طبعه وأنه من كتب التراث القديم، الذى تطبعه كثير من المطابع وتقوم ببيعه كما قرر بذلك بتحقيقات النيابة فى ١٩٨٥/٣/٥.

وبجلسة المحاكمة أمام محكمة أول درجة فى ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة ظروف الدعوى ومطالبت بأقصى عقوبة وقدمت صورة ضوئية لصفحات من ذلك المؤلف [ألف ليلة وليلة] الصادر عن مطابع دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبقية من المواطن/أحمد عبد اللطيف ومقال للكاتب/عبد اللطيف فايد بجريدة الجمهورية ومثل الأستاذ/فريد السيد حجاج الحماسى وادعى مذبذبا قبل التهم بمبلغ ٥١ ج على سبيل التعويض المؤقت عما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وأنضم اليه آخرون. كما مثل وكيل التهم وشرح ظروف الدعوى

التمس فى ختامها الغاء الحكم وبراءة التهم واعتبار المدعى المدني تاركا لدعواه بصفة أصلية واحتياطيا بتنب خبير من فقهاء الادب العربى لأداء المهمة المبينة بالذاكرة.

وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد أجل الحكم لجلسة ١٩٨٦/١/٢٣ ثم جلسة ١٩٨٦/١/٣٠ اليوم لإتمام الاطلاع

- المحكمة -

بعد تلاوة التقرير الذى تلاه السيد الأستاذ/ رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانونا.

من حيث ان الاستئنافين أقيما فى الميعاد القانونى ومن لم يتعين قبولهما شكلا.

وحيث أن واقعة الدعوى تخلص فيما أثبتته الرائد/ على السبكي بإدارة رعاية الأحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥,٤٥ م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الأزهر بالقاهرة بطبع وترقيق نسخ من الكتاب المضبوط [ألف ليلة وليلة] تحوى قصصا وألفاظا خادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وبإجراء تحقيقاته السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها بشرائه نسخة من ذلك الكتاب منه المكتبة سائلة الذكر بالمقار رقم ١٨٠ وقف خيرى بميدان الأزهر وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا وألفاظا وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعوه النشء للإحراق والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات، كما تبين له أن مالك المكتبة ومديرها هو حسين محمد صبيح الذى يطبعه داخل المكتبة، ووجود كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن

ودفع بمحمد قبول الادعاء المدني لاتعلم الضرر المباشر وطلب أصليا البراءة واحتياطيا نذب تخيير وقدم حافظة مستندات. وبجلسة ١٩٨٥/٥/١٩ أصدرت محكمة أول درجة حكمها المتقدم بيانه.

ومن حيث أن الجريمة التي نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هي صورة من صور التحريض بنصرف فيها الإيحاء والإثارة إلى افساد الاخلاق. فالمصلحة المقصودة منه بالحماية هي الاخلاق العامة من حيث هي عنصر من العناصر التي تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الأمن فيها، وتقع هذه الجريمة بانتهاك حرمة الآداب العامة وحسن الاخلاق. وطوائف الأمور التي يمكن أن تكون مناقية لحسن الاخلاق هي الأمور الفاحشة وطابع الفحش قد يتوفر في الفعل بلذاته بغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صورة عارية لاجرمية فيه إذا كان الجو الذي يحيط بالعرض جوا علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره ولكنه يعتبر انتهاكاً للآداب العامة وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه إهانة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية كما تقول المحاكم الفرنسية [يراجع جرائم النشر للمستشار د. محمد عبد الله طبعة/١٩٥٢ ص ٥١٨].

وحيث أن الطائفة الثانية من الأمور المناهية لحسن الاخلاق هي الأمور الجارحة للآداب المتعلقة بالمسائل الجنسية. وهذه الجريمة من الجرائم العمدية بل إن القصد يكاد أن يكون كل شيء فيها أي يكفي أن يكون قد نشر ما يتنافى الآداب العامة وهو يعلم أو يدرك أن مانشره بالوضع والكيفية التي نشر بها من شأنه إهانة التطلع الممقوت ولإيقاظ الشهوات ولاعبرة بعد ذلك ببواعث ولايتحقق القصد الجنائي فيما ينشر في المؤلفات العلمية من أسرار لو نظر إليها في ذاتها وعلى حدة لاعتبرت مناقية للآداب [بهذا المعنى قضت محكمة النقض بالبيعية في حكمها الصادر في ١٩٣١/١٢/٧ المنشور بالمرجع السابق].

ومن حيث أن لحكمة الموضوع حق تكوّن إقتناعها من أي دليل تطمعن اليه مادام له مأخذ من الأوراق [يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ ق جلسة ١٣٠/١٨/٧٩ لسنة ٣٠ ق ص ٤١].

ومن حيث أن الدفاع الجوهري الذي تلزم الحكمة بالرد عليه يجب أن يكون جدياً يشهد له الواقع [يراجع طعن ١٢٨٢ لسنة ٤٩ من جلسة ٣٠/١٢/٧٨ لسنة ٣٠ ق ص ٩٨٩].

وحيث انه بمطالعة المؤلفين المضبوطين وجد ما يلي

١) بالنسبة لمؤلف ألف ليلة وليلة المضبوط فإنه يبين من مطالعة ذلك المؤلف أنه تضمن في الجزء الأول الصفحات من ٣٣ إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦، وفي الجزء الثاني صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣، وفي الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفي الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣ بعض عبارات وألفاظ جنسية وروايات لكيفية اجتماع الجنسين ووصف للشلوث بين النساء وعبارات مخلة بالآداب العامة.

٢) كتاب تسهيل المنافع في الطب والحكم المشتمل على شفاء الاجسام وكتاب الرحمة تأليف الشيخ إبراهيم بن عبد الرحمن بن ابي بكر الأزرق وروايات كتاب الطب النبوي للمحافظ ابي عبد الله محمد بن احمد بن عثمان الذهبي وهو يحتوي على بيان لأثر الجيوب والأعشاب الطبية على بعض الأمراض وأعراضها وأنسب الاوقات للنوم ولوقت الجماع واضرارها وذلك بأسلوب بعيد عن الإثارة والشهوانية، وآراء الفقهاء وبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وحيث أن دفاع المتهم اتصب على أن هذين الكتابين من كتب التراث الذي يجب المحافظة عليه

عن الكتاب ككل وكان يتمين النظر إليها في ضوء ما ورد بالكتاب ككل متكامل .

٢) قررت بإسبابها قيمة المؤلفين المضبوطين الأدبية وإن قصرتها على الندوات الأدبية والمكتبات العامة وذلك تخصيص بغير مخصص فلا يعقل أن تكون هناك مؤلفات للأدباء ومؤلفات لغيرهم كما يعتبر من قبيل فرض الوصاية على القراء.

٣) المؤلفين المضبوطين [كلنا] تناولوا منذ أكثر من مائتي عام في ظل إباحة ظاهرة لم يصادر خلالها أى كتاب منهما حتى تاريخ الواقعة وتحت بصير وسمع الرقابة على المطبوعات الامر الذى يبنى إجازتهما رقابياً.

ولإزاء ما تقدم فإنه لما كان القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلفات الأدبية العامة، حيث أن تلك المؤلفات بالنظر إلى طبيعتها والقصد الذى يسودها بعملة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن ودفعه بأن الكتب المضبوطة من كتب التراث ولما تقدم يكون حكمها منطوقاً على تناقض بين أساليب ومشوباً بالقصور فى التسيب .

ومن حيث أنه وأياً كان اختلاف الرأى حول القيمة الأدبية لهذه المؤلفات فكتاب تسهيل المنافع انطوى على أمور طبية وفوائد للحرب والأغذية واللحوم والأعشاب ومضارها، كما تضمن فصلاً فى الجماع وأوقاته وضرره بأسلوب أدبى بعيد عن مظنة إهانة الشهوات بل إن المحكمة تلاحظ لها وجود كتاب صادر عن أحد الأطباء ومتداول بالسوق الآن تتضمن مثل ذلك المؤلف وتجرى الدعاية له بألفاظ مشيرة بالجرائد والمجلات ومصرح بعرضه من قبل الرقابة. كما أن مؤلف ألف ليلة وليلة ثبت من مراجعته (المضبوط) على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة [كلنا] سنة ١٨٣٦م التى ضمنها الشيخ/ محمد قطة العلوى واعيد طبعه

ونشره وانه لم يضاف اليه وإن حلف بعض تلك العبارات المنسوبة للمؤلف الذى تم بطريق التصوير والزكوغراف عن النسخ الحكومية.

ومن حيث ان الثابت من الحكم المستأنف أنه مما أورده من ان قيام المتهم بحذف بعض تلك العبارات المنافية للأدب من المؤلف الذى طبعه عن ألف ليلة والأصلية يؤكد قصد المتهم الجنائى.

وحيث أن ذات المحكمة قررت بإسبابها بأنه [أيا] كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة — ويتجادل فيه أصحاب الشأن والرأى ومجاله الندوات الأدبية واختصاص المحكمة بتحدد بالطبعة المضبوطة. كما وأن كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بدون تميزها.

كما وإن هذا الكتاب طبعته دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر طبعة خلت من تلك العبارات والألفاظ المنافية للأدب العامة وأن النسخ المضبوطة لم تكن محفوظة فى إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شعون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية وما مرت به من مراحل تطور ولكن المحكمة والحال كذلك تقرر ان هدف المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف المضبوط تحقيق ربح أكبر من عائلته باستغلال التراث واسترشدت فى ذلك بحكم محكمة النقض الصادر فى الطعن ٢٤٨١، لسنة ٣٢ جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦ .

لما كان ما تقدم فإن المحكمة تلاحظ عليه حسيما استقرار فى وجدانها ما يلى: —

١) نظر حكم محكمة أول درجة للعبارة المنافية للأدب الواردة بالكتاب المضبوط فى حد ذاتها ومنفصلة

مراراً والطبعات الموجودة بنار الكتب المصرية من ذلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببيروت والتي توزعها حتى الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب وهي هيئة حكومية يبين منها أن المؤلف الأصلي تضمن في مواضيع كثيرة متفرقة منه وكذلك الطبقات سائلة البيان بعض عبارات تعتبر مخالفة للأدب العامة ولو نظر إليها منفصلة عن المؤلف كاملاً، وأن المؤلف المضبوط كان نصيبه من هذه العبارات أقل كثيراً من الطبقات السالف يبانها .

ومن حيث أنه ثبت في وجدان المحكمة أن المؤلف المضبوط لم يتضمن تحريفاً لأصله أو زيادة عالية إلا بالنقصان وهذه المؤلفات ظلت تتداول دون تعرض من الرقابة على المطبوعات لمدة تزيد عن المائتي عام الأمر الذي يعنى أجازة لها رقابياً وهي إجازة ظاهرة لسبق طبعه طبعة كاملة في مطابع الحكومة .

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتب المضبوبة وحينما استقر في وجدان هذه المحكمة. لا تعتبر كتباً في الجنس كما لم يكتبها أو يطبعها بفرض خدش الحياء العام وتداولاً بالسوق الذي لوحظ أنه متداول بها كتب عديدة للتراث الأدبي المطبوع بمعرفة هيئات ودور نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية ومنها على سبيل المثال كتاب ١- الفكاهة والاقتراس في مجموعة أبي نواس ٢- لسان العرب ٣- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٤- نهاية الأرب في فنون الأدب وغيرها كثير وهي كتب تضمنت من عبارات الغزل الصريح ما يفوق كماً ونوعاً ماورد بالكتابين المضبوطين وينبئ به بانه عن طرائق قديماء الأدباء في التأليف والنظم الأدبي . كما أن قيمة ذلك المؤلف تتحدد بالنظر إليه ككل متكامل وليس كمعارف منفصلة عن أصلها. وكتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد خلب عقول الأجيال في الشرق والغرب قروناً طويلاً ونظر إليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسليه وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعاً صالحاً

للبحث المنتج والدرس الخصب لكونه من قبيل الأدب الشعبي. [يراجع تقديم عميد الأدب المرحوم الدكتور طه حسين لرسالة الدكتوراه عن ذات الكتاب للدكتور سهير القلماوي]. ومثل فنون الشعوب الإسلامية وآدابها لا يؤخذ من جانبها اللاه أو الماخن ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بكم هائل من الأدب الشعبي الذي وجد أشهر تعبير عنه في كتاب ألف ليلة وليلة [يراجع دائرة المعارف البريطانية - الميكروبيديا - المجلد التاسع صفحة ٦٦٦].

ومن حيث أن ما تقدم يوضح قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر إليه ككل متكامل، فينهار به ركن القصد الجنائي اللازم توافره في حق المتهم فكتاب تسهيل المتافع مثلاً يستحيل على الأحداث فهم مرماه أو محاولة إقتناؤه بل يستحيل ذلك إلا على المتخصصين في الأدبية والأعشاب والطب كما لا يحفل ان يشتري الجمهور الكتاب المذكور أو كتاب ألف ليلة وليلة أولاً : لارتفاع ثمن الكتاب الثاني وثانياً: لخصوصية الكتاب الأول وذلك من أجل قراءة بعض عبارات متفرقة فيه تخالف الأدب العامة إذا ما نظر إليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث انه لما يؤكد ذلك أن مؤلف ألف ليلة وليلة كان مصدراً للعديد من الأعمال الفنية الرائعة ومنه أستقى كبار الادباء في العالم عامة والعربى منه خاصة رواهمم الادبية الأمر الذي ينفي عنه مظنة اهاجة تطلع محمقوت أو الإهارة الشهوانية لدى قرائه الامن كان منهم مريضاً نافيها وهو مالا يحسب له حساب عند تقييم قيمة تلك المطبوعات الأدبية الطيبة. كما لم يثبت انه كان وراء ثمن افساد للنشء فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائي لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار وينهار تبعاً لذلك الاتهام الموجه اليه كما لم يثبت في حق المتهم تحريف أو أضافه للنسخ المجازة رقابياً والسالف يبانها فضلاً عن أن ذلك الكتاب من التراث الشعبي

المحكمة قد قضت بالبراءة لعدم ثبوت الخطأ فإنه ينتفى به ركن من أركان المسئولين التقصيرية وتضحى الدعوى خليقة بالرفض مع التزام المدعى بالحق المدني بمصروفاتها عملاً بالمادة ١/١٨٤ مرافعات.

- فلهذه الأسباب -

حكمت المحكمة حضورياً أولاً -: بقبول الاستئنافين شكلاً ثانياً -: وفي الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف وبراءة المتهم مما أسند إليه ورفض الدعوى المدنية والزام رافعها بالمصروفات.

رئيس المحكمة

باعتباره مكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة. ومن ثم يضمن القضاء في موضوع الاستئناف المائل بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملاً بنص المادة ١/٣٠٤ أ.ج.

وختاماً : تهيب المحكمة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الأدبية المعنية أن تتكاتف معالجة الكتب التي تعد من التراث الشعبي والأدب العربي والعمل على تنقيتها مما هو عالق بها من هنات دفعاً لكل مظنة تحوم حولها .

ومن حيث إنه عن الدعوى المدنية فإنه لما كانت



المجلس الأعلى للثقافة
الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية
لجنة الفنون الشعبية

مسابقة للشباب
فى نطاق تناول قضية (الفنون الشعبية وثقافة المستقبل)

تعلم اللجنة عن مسابقات للشباب للكتابة فى أى من الموضوعات الخمسة التالية :

- ١ — الفولكلور والأسرة.
- ٢ — الفولكلور والطفل.
- ٣ — الفولكلور والمدرسة.
- ٤ — الفولكلور ووسائل الاتصال والتكيف الجماهيرى.
- ٥ — الفولكلور وأشكال الاستلهام الفنى.

يقدم كل بحث فى حوالى أربعين صفحة (حوالى عشرة آلاف كلمة) مطبوعة على الآلة الكاتبة وفى موعد أقصاه السبت ١٩٩٤/٤/٣٠. وستعرض البحوث المتقدمة على لجان لاختيار البحث الفائز فى كل موضوع من الموضوعات الخمسة، وسيمنح البحث الفائز جائزة مالية قدرها ثلاثمائة جنيها مصريا بالإضافة إلى اشتراك البحث الفائز ضمن أعمال (الملتقى القومى للفنون الشعبية) الذى سينعقد فى سبتمبر ١٩٩٤، لمزيد من المعلومات يتم الاتصال بالسيدة/ ليلى صادق أمينة اللجنة (٩ ش حسن صبرى.. الزمالك).



آفاق نقدية

□ رواية التجليات

□ الحرية والجنون

رواية التجليات للغيطاني

بين التماهي الصوفي، وتشابك الفضاءات الحكائية

نساء أنس الوجود ربيع*

فإذا أخذنا في الاعتبار، إلى جانب ما سبق، تلك السرعة الملهلة التي تتغير وتتبدل بها جميع المخططات المهيطة بهم سياسياً واجتماعياً، على المستويين المحلي والعالمي، لسلطنا معهم في كثير من الأحيان، بضرورة البحث عن شكل روائي جديد.

- ١ -

يرجع التعقيد في الشكل الروائي الذي اتخذته الغيطاني وعاءاً للتجليات، إلى اختيار الكاتب خطة روائية يدور عن طريقها الحوار، والأحداث، بواسطة الشخصيات، بحيث يسود العالم الروائي لديه كأنه مشدود إلى محركات خفية يدبرها وفق خطة مرسومة تطلق عليها «جوليا كريستيفا»^(١) الفضاء الروائي، أو منظور الرؤية.

ويرتكز فضاء الرواية في التجليات على مجموعة من الحقائق المعرفية التي استدعاها الكاتب من أكثر من حقل معرفي قار، يسود منذ الوهلة الأولى أن إمكان

تطرح الأسفار الثلاثة التي ضمتها رواية الغيطاني (التجليات) ** مشكلة لا أظن أنها جديدة على ساحة الرواية المعاصرة من حيث الخافها شكلاً روائياً بالغ الحدالة والتعقيد. فجمال الغيطاني ينتمى إلى ذلك الجيل الذي حاول بهدية لافتة، منذ الستينيات، البحث عن أشكال جديدة تستوعب التجربة الإبداعية لديهم. ولكن اللانث للنظر هنا، أن هذا الكاتب وبعضاً من أقرابه، واصلوا تلك المحاولات التجديدية في الشكل الروائي بل في القصة القصيرة كذلك بدأب كبير. وما يمكن أن يقال بهذا الصدد، إن كثيراً من هؤلاء الكتاب لم يكن ليرغب في مجرد المغامرة الشكلية فحسب، وإنما طفت ثقافتهم الذاتية، الثرية، بالإضافة إلى طبيعة التجربة الإبداعية لديهم على ما يمكن للشكل الروائي، التقليدي، أو الترجمة الذاتية أن تستوعبه.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس .

* * اعتمدت هذه الدراسة على رواية التجليات بأسفارها الثلاثة، طبعة أولى، دار الشروق - القاهرة ١٩٩٠.

الجمع بينهما في الواقع أمر عسير، نظراً لاختلاف المرجعيات في كل منهما، ووسائل تحقق هذه المرجعيات على المستوى الإجرائي. فالأول، وأعني به التاريخ بوصفه علماً، يقوم على المعرفة التسجيلية المباشرة للأحداث، بما لا يترك مجالاً للظن أو التخمين، أو حتى التدخل بأحكام قديمة إلا في أضيق الحدود. أما الثاني فهو التجربة الصوفية، بوصفها تجربة وجدانية تقوم على الحدس وتتأني للمريد بالرياضات الروحية، والمجاهدات النفسية، ولا تحصل إلا عن طريق فيوض وإشراقات القلب والوجدان، لأنها يساعده كما عرفها «وليم جيمس»^(٢) :

«حالة من الشعور تختص بكيفيتين: فهي حالة عرفانية، حالة من الفراسة والكشف اللذين يتعاملان على العقل. وهي حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أي لا يمكن التعبير عنها في اللغة الإنسانية العادية».

ومعنى هذا أن إمكان إخضاع هذه التجربة للاختبار والتجريب المباشر غير وارد. ثم هناك أخيراً الشكل الروائي الذي يخلف هاتين المرجعيتين بأدواته كافة، وتقنياته الحديثة القائمة على الإيهام بما هو واقعي وصولاً إلى قصد الكاتب الذي يرغب في بث عبر تلك التقنية.

واللافت بخصوص هذه المرجعية في الشكل الروائي عند النبطاني، أن هذه الأشكال المعرفية القارة لم تفقد مرجعيتها المتعارف عليها برغم توهم كثير من النقاد غير ذلك، وبرغم تلك الانتقالية المتممة لعناصر بعضها من المرجعية التاريخية، على وجه الخصوص، كما سوف نرى، فيما يمكن أن نجد له نظيراً في عالم الشعر القائم على عنصر الاختيار والتوزيع.

إذن نحن أمام بنية سردية تتدخل خيوطها وتتشابك، طبقاً لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدي إليه

من تشابك للفضاءات داخل العمل، هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية فإن هذا التداخل ذاته، والاتكاء بشكل أساسي على البنية الصوفية، الذي وصل إلى حد التوحد مع تجربة ابن عربي على وجه الخصوص، قد أمكنه استقطاب أبنية أخرى تنحدر إلينا بشكل مباشر من التراث الشعبي المتمثل في الأبنية الخرافية للحكايات، أو القصص الدينية. ويشار هنا، على وجه التحديد، إلى قصة «موسى والعبد الصالح» القائمة على بنية ثلاثية، متعنتة في ملفوظ سردي محدد يقوم على سؤال وإجابته «.... هل أبعك على أن تعلمني مما علمت رشداً؟ إنك لئن تستطيع معي صبراً....»^(٣) حتى السؤال الثالث فيكون الفراق الحتمي، كما نعلم. وكذلك تستقطب هذه البنية أشكالاً أخرى مفرقة في الشعبية، من النواحي الطقوسية، والاعتقادية، وغيرها مما يدخل في باب القولكلور بمعناه الواسع. ونظراً لهذا الغنى السردى فإن البنية الحكائية هنا من حيث إمكان تحليلها، يمكن أن تستوعب أكثر من طريقة لتحليل السياقات، أو المتتاليات، والوظائف والأدوار التي يحتوي عليها العمل، بما يعنى بشكل آخر أنه كما يمكن أن نلاحظ وجوداً دالاً لسداسية «جرباس أو يرمون»، فإنه بالقدر نفسه يمكن أن تتلمس شكلاً أو أكثر من متشابهة «هروب» الوظيفية، فضلاً عن تقنيات السرد الروائي الحديث المتعلقة بالفضاء الروائي بأنواعه، ومنظور الرؤية والزمان. إلخ.

ولما كانت القراءات النقدية تقوم على أساس من الهوية الشالية للتأج الأدنى، بالنظر إلى (قصد) الكاتب من ناحية، و(قصد) القارئ من ناحية ثانية، كما يراها الفلاسفة الظاهريون، وأن هذين القصدين، بل غيرهما كثير، لا يلتقيان في العادة على المعنى نفسه نظراً لوجود فراغات أو شواغر في النظام الإجمالي للنص تستدعي أنواعاً معينة من الجشطت، أو ما يمكن استدعاؤه من الذاكرة من مخزونها الثقافي ملء هذه الفراغات أثناء

أطلق الفيضاني لفظ «التجليات» عنواناً لعمله الروائي. وهو عمل يشتمل على ثلاثة أجزاء، أسماها الكاتب «أسفار»، تقع فيما يزيد على ثمانمائة صفحة من الققطع المتوسط. أما طريقة الكتابة أو الطبع المستخدمة فقد توسلت بأحدث الأساليب البييجرافية من حيث تنوع طرق الكتابة وتنوع الأحرف المستخدمة وألوان الكلمات، والمساحات البيضاء، والمكتوبة على الورقة ذاتها، بحيث استخدم الكاتب حروفاً وألواناً معينة كما في حالة الأسود الثقيل للنصوص المستمدة من القرآن أو الأشعار .. إلخ.

ولفظ «السفر» الذي وردت الرواية عبر ثلاثة منه (ثلاثة أسفار) نص عليه الكاتب بدءاً من كتابته على الغلاف، بدلاً من القول رواية في ثلاثة أجزاء. وتعد لفظ السفر واحدة من أهم المصطلحات الصوفية التي تطرحها معاجم الصوفية ضمن حشد ضخم من الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات، التي ترتدي لباساً خاصاً بمجرد تماسها مع حدود التجربة الصوفية ذات التفرد الذي يجعل الألفاظ نفسها تختلف اختلافاً بيناً إذا وردت ضمن تجارب معرفية أخرى.

والتجلي لغة (٥)، هو الظهور والتنهّل، وهو كذلك الانكشاف والبروز، أما عند الصوفية فهو ما يتكشف من أنوار الغيوب للقلوب. ولا يكون إلا بما أنت عليه من الاستعداد الذي به يقع الإدراك، أي أنك ما أدركت إلا بحسب استعدادك. أما تجليات الفيضاني التي حملت الرواية اسمها، فهي تجليات من نوع خاص يستمد خصوصيته من ارتكاز تجربته الصوفية على محور خيالي مستمد من الزمن، تماماً كما فعل ابن عربي حين أمعن في قراءة معراج الرسول - صلى الله عليه وسلم - لكي تنشط الخيلة لديه فيتصور إسرائاً ومراجاً خاصاً يقوم على محض التخيلات الذهنية بل في الواقع أكثر من معراج وإسرائ.

القراءة، خالقة بذلك حوافز جديدة تطرح أفكاراً جديدة أثناء كل قراءة للنص، بحيث يتوقع القارئ - استناداً إلى هذا النموذج للقراءة - أن يحصل على برنامج نقدي يهدف إلى استرجاع التفاعل بين النص والقارئ أو حتى إلى فهم العمل المتنوع الوجود (٦) .. لما كان الأمر كذلك، فإنه على المستوى الإجمالي وقبل الدخول في أية تحليلات للبيئة، ومدى اندراجها ضمن نسق أو آخر، أو الانخراط في قراءة تأويلية لمضمون العمل، وما يمكن استشفافه من رموز أو إشارات فإنه ينبغي الإشارة إلى نقطتين أساسيتين تتعلقان بقراءتي للعمل قراءة نقدية تنبني على «القصده» من هذه القراءة:

الأولى: أن طرح منهج بنسوى بعينه، أو رؤية نقدية صارمة، أحاول عن طريقها استدراج العمل قسراً للاستدراج تحتها دون مراعاة لكون كل عمل إنمياً يحمل مفاتيح تحليله وتصنيفه وفقاً لذلك ضمن النسق الملّام، وسواء أكان هذا النسق ينفك أم يتسق مع النظريات السائدة، فإن مثل هذا العمل لن يجدي نفعاً مع (التجليات) لأسباب فنية عدة، نظراً لتشابك الفضاءات فيها ثم تغليفها بتجربة صوفية بالغة الثراء، ولذا فلن أجد نفسي ملتزمة بالتطبيق المنهجي الصارم إلا في حدود ما يمكن لهذه المناهج أن تنبهر، ولا حاجة للقول بأنه يمكن استخدام أكثر من منهج، إذا ترتب على ذلك تنوير أفضل للنص وكشف النقاب عن ثراء مضمونه.

الثانية: أنني أجد نفسي مضطرة أمام ذلك التوحد العميق بين الكاتب وتجربة ابن عربي الصوفية، أن أجازز الأعراف المستقرة في النقد وأبدأ بالحديث عن الفضاء النصي، برغم أن حقه التأخير، وذلك لأسباب فنية تتعلق بالتجربة الصوفية وضرورة إلقاء الضوء على العمل من الخارج بسبب ذلك.

التجليات حيث تتجاوز وتتصغر البدايات
والنهايات. لم أدر كم انقضى عندما تجلت
مدينة يغمرها الضوء الهادئ... (٨)

ولما كان معراج الفيطاني معراجاً خاصاً، فإنه كثيراً
ما يتوقف أثناء السرد مكرراً أنه خص بكلما من دون كبار
الصوفية، أو أن ما يراه أو يشعر به لم يخطر ذات يوم
لشيخه وأستاذه في التجليات، ابن عربي، لكن سرعان ما
نضع أيلتنا صراحة على خيالية ذلك المعراج حين يحتلنا
عن أن تجلياته جميعاً لم تكن سوى نوع من الحلم، أو
الفانتازيا الخيالية، القائمة في شكل إسراء ومعراج. فهنا
صديق دره الملوخ ابن لياس ينصحها فيما يشبه الرؤيا أن
يتجلى في النوم «فإن النائم يرى ما لا يراه اليقظان»!
وعبر فكرة التجلي هذه تولدت لديه فكرتا الإسراء
والمعراج (٩).

وستحمل العمل على ثلاثة أسفار كما سبق أن
أوضحنا. ولفظ السفر في الرواية لا يشير إلى السفر
بتسكين الفاء بمعنى الكتاب، وإنما بالشد والتحرك،
وذلك حتى يتسق ذلك التفسير مع عنوان العمل من
ناحية، ومع التجربة الصوفية التي تغلف العمل وتهيمن
عليه من ناحية أخرى.

والأسفار عند الصوفية أربعة (١٠)؛ أولها السير إلى
الله من منازل النفس بإزالة عشق الشوائب والمظاهر
والأغيار إلى أن يصل العبد إلى الأفق المبین. وآخرها
وصول النفس عبر سفرها الرابع إلى مقام البقاء بعد
الفناء إلى عالم الحضرة الإلهية.

وبذلك يكون الفيطاني قد أغفل عن عمد كتابة
السفر الرابع، وهو ما نجد تفسيره في نهاية الرحلة
المعراجية لديه بالفشل، حين لم يستطع الامتثال لأوامر
الدیوان البهی، فضربت عليه الحجة الإنسانية، والحرمان
من التجلي. أي أنه لم يحقق من معراجه هذا النتائج
التي يحققها السالكون في العادة، عبر هذه الأسفار لنهاية
الطريق.

والواقع «أن التخیلات قد تضيف إلى الحقائق
أموراً كثيرة، وتجلی الواقع للموسى بإطار جديد،
حتى يبرز بأسلوب له صلة وثيقة بالنفس للتخیلة،
ويشبع رغباتها» (١١). صحيح أن ابن عربي كان
متصوراً بحكم الميراث عن أهله، وبحكم استعداد
شخصي لديه وأنه مارس الرياضات الصوفية
والمجاهدات النفسية الكثيرة، فهو يخبرنا أنه :

«لم أزل أصحب الرفاق، وأجوب الآفاق
وأعمل الركاب وأقطع الهباب، وأمتطى
اليعملات، وتسرى بهساطي الذرات،
وأركب البحار، وأغرق الحجب والأستار،
في طلب علة الصورة الشرفة» :

لكن يظل مع هذا التشابه، معراج الفيطاني، وأسفار
الصوفية شيئاً مختلفاً نظراً لطبيعة قصد الكاتب
النهائي واتخاذ هذا المعراج وسيلة أدبية لا أكثر كما
سوف نرى. ولذا، فالفيطاني يقدم لنا تجرسته
الصوفية الخاصة التي هي أقرب إلى ما يسميه
الصوفية بـ «التجلي الذاتي» (١٢)، الذي هو «لا يتقال
ولكن يشهد وإذا شوهد لا يتضبط، ولا يشهده إلا
الخاصة، وليس في الكون طريق يتأهل به، فهو
اختصاص مجرد من الله لبعض عباد، وليس جزء أو
لواً على عمل سابق...» إنه باختصار معراج
مصنوع من أجل غاية أدبية، يرغم أن الفيطاني
يحدثنا عن مجاهدات صوفية، ورياضات روحية تشبه
ما ذكرناه من حديث ابن عربي ومجاهداته، فهو
يقول مثلاً :

«بعد طول انتظارى لعل وعسى، بعد
هيهات قروت الخوض في بحر البداية ...
لم أعش الخرق ولم أرحب الليل، أبهرت
وطال لإبحاري، لقطع المسافات في البحر
زمن يخالف البسر فكيف الحال في

مثل: الفصل والوصل والدقيقة والريقة واللطفية والتتميم والقبض والبسط... إلخ (١٣)، وأخيراً فإن التجليات ممثلة في أسفارها الثلاثة باعتبارها عملاً أدبياً من حوث بداية أحداثها ونهايتها تأخذ شكل الدائرة بحيث تبدو البداية في السفر الأول، حين يفتح الكاتب مقدمة العمل بمقطع سردى تسبقه واو العطف أو الاستئناف، وثلاث نقاط متجاورة تدل على توقف. سرد سابق، وليس على بداية سرد من فراغ، بحيث إذا وصلنا الصفحة الأخيرة من السفر الثالث بذلك المقطع السردى المبدئي في السفر الأول توصل السرد بشكل طبيعي. ولا يخفى علينا الرموز العرفانية الثرية الدائرة عند الصوفية الذين يرون أن العالم مربوط بالحق في الوجود والاستناد إلى صمدية، وأن الحق مربوط بالعالم في ظهوره وسائر أسمائه الإضافية. ومعنى ذلك كما يقول ابن عربي أن الصلة بين الخالق والمخلوق، كالصلة بين الدائرة ومركزها.

يبقى أن أوضح أن النيطاني الذي انغمس في ذلك الشكل الروائي متوحداً في تجربة صوفية خاصة، هي تجربة ابن عربي الذي صب معظم فيوضه وإشراقاته الصوفية عبر رحلات إسرائيلية معراجية، بادئاً إحدى رحلاته تلك من مدينة فاس المغربية، قد اتخذ المدينة نفسها التي اتخذها ابن عربي بداية ونهاية لمعراجه. فإذا جاوزنا هذه البداية لكل منهما، وجدنا أن النيطاني يرسم خطى ابن عربي نفسها وطريقته في تدوين أحداث معراجه، بادئاً بتسمية روايته بالتجليات، وهو اسم كتاب معراجي لابن عربي نفسه، ومازجاً في كتابته بين الشعر والنثر، وهو أسلوب ابن عربي نفسه في إبداعاته المختلفة. بل إن الكاتب يجعل تراث عائلته موصولاً بسبب أو بآخر مع حبال الصوفية وإشراقاتهم، تماماً كما حدثنا ابن عربي عن عائلته وبخاصة جده وأخواله، الزاهدين والمتصوفة... فالنيطاني عبر سفره الأول بجلتنا عن جده الذي خرج «مجنوناً» ملبياً نداء «نورانيا» غامضاً، وظل يطوف بالأفاق ولم يعد حتى الآن منذ ذلك الوقت.

أما ما يتعلق بالتقسيمات المتعارفة داخل العمل الأدبي، كالفصول والأبواب، فقد لجأ الكاتب إلى عالم الصوفية، واستمد منه تقسيمات روايته. فالعمل ينقسم أولاً إلى ثلاثة أسفار، تنقسم بدورها إلى تجليات وأسفار ومواقف ومقامات وأخيراً أحوال. والمثأمل في الطريقة التي وظف بها الكاتب هذه المصطلحات سوف يلاحظ أنه لم يتخل عن معناها المرجعي الذي قصد إليه قصداً، لينحصر في الإيهام بالواقعي، لارتباطه بالمضمون الذي أراده. فالحال (١٤) عند الصوفية هو محل موهوب، غير مكتسب وغير ثابت، إنه أشبه «ببارق برق فإذا برق فإما يزول لنقيضه وإما لتوالي أمثاله». وهذا المعنى للحال يقابلنا بمرجعياته نفسها في السفر الأخير من الرواية، حين ضربت الحجة على الكاتب، فسمح له النديوان بتجل عابر (حال) تفضلاً عليه لإتمام مشهد وفاة أمه.

أما المقام (١٥) فهو كشف لحقيقة معينة مميزة، وترسخ في هذا الكشف ترسخاً «علمياً»، بحيث لا يصح الانتقال عنه. وهو بذلك عكس الحال، مكتسب ثابت. والمقامات الصوفية عند ابن عربي مثلاً تعد بالمكانات بالإضافة إلى مقامات السالكين وهي مائة. وعموماً يمكن تلخيص كل المقامات في مقام واحد، هو مقام (الافتقار والعبودية الذي هو نهاية المقامات وأعلاها).

لذا فإننا نرى الكاتب إذا أراد أن ينقلنا عبر فصول عابرة من سيرته الذاتية أو رحلاته عبر التاريخ يطلق على هذه الفصول «أسفاره»...، وإذا أراد تثبيت الرؤية عند وضع معين لاستيفاء السرد عنه، والتمكن فيه أسماء «مقاماً». وهي لديه عدة مقامات داخل العمل، وأخيراً حين تفضل عليه النديوان الهوى مركز هيمنة السماء على عالم الأرض، يبارق من التجلي بعد نزعه عنه أسماء «حالات».

أما في داخل هذه العناوين الرئيسية، فقد لجأ الكاتب إلى المسميات الصوفية نفسها، بمرجعياتها،

وكذلك كان جده الآخر وثيق الصلة بالزهد والتصوف، متعلقاً إلى درجة كبيرة بآل البيت، ذلك أنه كان منشداً للمدائحهم «لم يجد الزمان على طهها بمثله».

٢ -

ومعرض البنية الروائية للتجليات على سداسية جبريماس^(١٤)، وقريب منها سداسية يرمون، التي تقوم في الأغلب الأعم على ستة عناصر هي: الذات والموضوع والمساعد والمُحيط ثم المرسل والمرسل إليه، نجد أنه يمكن تلخيص بنية مشابهة لها داخل العمل، على أن ننظر إلى هذه البنية بوصفها نواة أو خلية أولى التفجولها العمل في باقي عناصره المكونة له.

والواقع أن تنازع أكثر من مرجعية معرفية للعمل، من ناحية التاريخ مرة ومن ناحية الصوفية مرة أخرى، يجعل من الممكن أن تتلمس أكثر من مجموعتين من الوظائف أو الأدوار عبر الرواية، هي وظائف لها ممثلون من الشخصيات، سوف نتوقف عندها بعد قليل. فعلى مستوى الترجمة الذاتية/ التاريخ، حيث يختلط الخاص بالعام، من أحداث، والقديم بالحديث والمعاصر، يقدم لنا الكاتب ثلاث شخصيات هي: الأب/ الابن، جمال عبد الناصر/ الحسين بن علي، بوصفهم الذات الفاعلة أو الممثلين لهُور الذات في السداسية. أما الموضوع الذي يعرف لدى جبريماس بـ «ذات الحالة»، فهو البحث عن التمدل والاستقرار والحياة الآمنة على تجميع المحاور: الأب/ الابن أو الحسين/ عبد الناصر. ثم هناك المرسل الذي يمثل الحافز إلى القيام بالفعل بعد ذلك وهو رغبات مختلفة (هنا)، باختلاف الأشخاص أو الأدوار، وإن توحلت جذورها العميقة، كالرغبة في تعليم الأبناء لتجنب مصير الأب والأجداد، ونصرة آل البيت ولرجاع الحق إلى أصحابه، أو العدالة الاجتماعية وتحقيق ما نادى به عبد الناصر من مبادئ. والمرسل إليه وهو المتمثل في الإحساس من جانب الذات الفاعلة بالرضا أو الإحباط

لتحقق هذه الحوافز أو عدم تحقيقها. وعموماً فإنه على المستوى التاريخي يشقيه الخاص والعام، يحيط الإحباط على المستوى الروائي بالذوات الفاعلة الثلاث وعلى المستوى المرجعي، بما للذات من دلالة رمزية. أما المساعد أو السوابب فهو يتنوع كذلك بتنوع الأدوار. فقد يكون التشجيع لآل البيت ويمثلهم في الرواية - وكذلك على مستوى مرجعي - مسلم بن عقيل والحر بن يزيد الرهاحي والأب وعبد الناصر، أحياناً، ثم الناصريون في أي مكان، وأخيراً على المستوى الذاتي هناك خلف بك، وأبو الفضل، وبعض الأقارب والجيران. وعلى الوجه المقابل هناك دور المحيط أو المعرقل الذي رمز إليه الكاتب ممثلاً في أقارب أبيه وبخاصة عم أبيه الطامع في ميراث ابن أخيه، برغم ضالكة ما يملك، ثم للمرقلات الأخرى كافة بعد الهجرة إلى القاهرة، وأولها ضيق ذات اليد والإحساس الحاد بالضيق في العاصمة، والاضطرار إلى التخلي عن الطموحات الشخصية التي فقدت مشروعيتها بمجرد التصادم مع الواقع. أما على المستوى التاريخي قديماً فقد كان البيت الأموي وبخاصة يزيد بن معاوية أهم عناصر الإحباط لآل البيت، وأخيراً النظام السياسي الحاكم فيما تلا حكم عبد الناصر، (أنور السادات) على مستوى التاريخ المعاصر فيما يرى الكاتب. فإذا انتقلنا إلى المرجعية الثانية وأعنى بها التجربة الصوفية في الرواية، فإن شكل الأدوار سيختلف بالطبع. فالذات في هذه التجربة ستكون الراوي، والموضوع هو أن يعرف كنه الزمن وحقيقة الوقت ولماذا لا يعود ما مضى، وكيف السبيل إلى قهر هذا الشيء المسمى زماناً؟ أما المرسل إليه، فهو غرض تجربة صوفية لم ينضجها أحد من قبل بهذه الكيفية، للوقوف على سر الزمان. والمرسل إليه غير متحقق إيجابياً لإحباطه على المستوى الصوفي، وطرده من حضرة الديوان البهي، وحرمانه من التجليات. وقد تمثلت القوة المساعدة في شيوخه وأدلاله على الطريق وأهمهم: الحسين الشهيد وابن عربي وكبار المتصوفة والسيدة زينب رضي الله عنها (رئيسة الديوان)

(جـ) رواية

الموضوع	الكاتب	التجاذب والفشل
البحث عن النمط	خلع معنى مبرر	(أمر نموت
للفقد وجعياً وليس	ومنطقى لما يكتشف	بالمطلق).
حاجياً فقط.	حياة الإنسان كلها	
	من طواهر كالكاب	
	والنوت والغربة.	

كما يمكننا أن نقوم بتطبيق مجموعة وظائف (بروب) التي تتعامل مع الحكاية بوصفها وحدة كلية يراها من الوجهة المورفولوجية البحث تطوراً ينطلق من الإساءة أو من الشعور بالنقص، إلى محاولة إزالة هذه الإساءة أو التخلص من هذا الشعور، مروراً بالوظائف الأخرى التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين. ويمكن التقاط متتالية بروب كما تمثلت في التجليات، سواء أكانت منفردة، أم في حالة تداخل مع بعضها على الوجه التالي (١٦) :

إساءة إلى (الأب) ،	A — G	مصاح وجعياً إلى للفقد.
رغبة في نيل الأب للتخلص منه والحصول على ميراثه، والتجاذب فعلماً في اغتيال جثة الكاتب الأمياء.	K — M	إصلاح الإساءة بالزواج والرغبة في الاستمرار.
الإحساس بالنقص والفككة وشظف الفيش	A — K	المحل والاجتماع والتحلي في أحلام الأب الفردية، في مقابل تحقيق هذه الأحلام في الأنباء.

وأخوها الإمام الحسن بن علي. وأخيراً، فإن المحبط للموضوع كان تغليف التجربة الصوفية في مجموعة من المباحات والمنوعات، فالكاتب لا يرى إلا ما يبيحه له شيعته، ولا ينحدر إلى السؤال عما هو ممنوع منه وإلا نزع عنه التجلي، وقد حدث هذا - فعلاً - في النهاية فطرد محبوبة على التورط فيه.

وعلى المستوى الروائي يمكن ترجمة هذه الوظائف الست أو الأدوار، ممثلة في العديد من الشخصيات بحيث يمكن العثور في كل حال أو مقام في الرواية على العديد من الشخصيات المانحة أو المحبطة مثلاً.

ويمكننا تمثيل سداسية برهمن على المرجعيات كافة، روائياً وتاريخياً وصوفياً، على الوجه التالي (١٥) :

(أ) تاريخياً

الموضوع	الفاعل (الثات)	المرسل إليه
البحث عن النمط	أب،الحسن/عبد	الإحباط
الحاجي للفقد	النصر	
المساعد	المرسل	المحبط
حلف بك - أهر	تحقيق الحدود الدنيا	الأعداء/ على المخاطر
الفضيل المشيعون	من الملائكة والرقاعة	والاجتمعات ككافة
لأن البسيت -		
الناسيون		

(ب) صوفياً

الموضوع	الراوي (الفاعل)	المرسل إليه
عرض تجربة خاصة	التجلى والطرد ونزع	التجليات
المساعد	المرسل	المحبط
المنوع والأدلاء	البحث عن كنه الزمن	تغليف التجربة بما يمهد للموضوع في المخاطر قبلها على جذارب حكاية سلفية

من أسرة الكاتب أو جيرانه أو حتى وجوها رأها بشكل عابر في الطريق دون معرفة سابقة. الصف الأول يبرزه الكاتب، مثقلاً في أغلب الأحيان بملاحمه المرجعية القارة عنه وجدانياً. فالحسين الشهيد الذي خطله الشيعة، ومكر به الأمويون، الذي يفيض تسامحاً وبهاء برغم ذلك كما تصوره المأثورات، يأتي حاملاً الملامح نفسها، وكذلك الأب. أما عبد الناصر فصورة المرجعية كما يعرفها معاصروه يدخل عليها الكاتب بعضاً من التغيير، لا يخلو من دلالة. وأول أشكال هذا التفسير أنه يرفض فكرة موته تناماً، رغم تسليمه بزوال حكمه ودولته. ويستبدل بفكرة موته هذه مرضه وسجنه، مصوراً الظلم الذي وقع عليه في الحقبة التالية لحكمه، وكيف أنه الآن يسير مهوش الشعر، رث الثياب في شوارع القاهرة، والناس بين مصدق ومكذب لما يرى. وهو يمشي، مثل أبيه تماماً عبر الزمن البعيد ليحارب في صفوف الحسين في كربلاء، ثم ليحارب ضد اليهود في سيناء. ثم عاد النيطاني ليفيد من عدة أفكار صوفية مهمة أخرى مثل البدلية (١٩)، والنشأة الأخرى، التي تشبه من طريق ما تناسخ الأرواح، ليوظفها جيداً في خدمة السرد لديه، وذلك حين قمص شخصية أخرى في نشأة بدلية، لجرد أن طرأ على ذهنه خاطر ما وهو إمكان خلقه في صورة أثني مرة ثم في صورة ابن لأسرة أخرى، وأخيراً حين عرج به من فاس في المغرب فترك صورة من وجوهه تنوب عنه في مؤتمر للنقد الأدبي كان يحضره هناك. وشبهه بهذا، حلول صورته محل حقيقته على الأرض حين غضب عليه الديوان وحكم عليه بالثبث الأبدى، بسبب مخالفته للمحظور.

ومثلما أفاد النيطاني من المرجعية الصوفية أفاد كذلك من المرجعية التاريخية التي أمدته عبر انتقاعات ذات دلالة لبعض أحداثه، القديمة والمعاصرة، بما يثرى مضمون العمل ويقدم له، بيسر كبير، مادة الإيهام الواقعي، التي هي صلب العمل الروائي. الملاحظ على

يمثل هجاج الأب من «طهطا» ببلته الأم، العمل المفصلي الأول في الرواية، وهو ما يطلق عليه «توماتشفسكي» (١٧) الحافظ النيناميكي. ذلك أن هجرة الأب من ببلته كانت هروباً من إساءة باللغة من أقارب الأب، بسبب الرغبة في اختلاس ميراث شقيق تركه جد الكاتب. ولكن الهجرة لم يمكنها معالجة هذه الإساءة، بحيث يعود الأمن والاستقرار المفقودين إلى الأب، مما اضطره إلى الرجوع إلى «طهطا» للزواج من إحدى قتيات قريته. ثم واجه بعد ذلك إحساساً مريراً بالنقص وتضالؤ الأهمية، عصف به في البدلية عند مراجعته لأول مرة عالم العاصمة الكبيرة، منفرداً، ثم التقلب في أعمال بدنية لا تلائم طموحاته ورغبته في أن يصبح مثقفاً أزهراً، ثم ازدادت كثافة هذا الإحساس بسبب التحاقه بالعمل عتالاً، ثم فراشاً، من ناحية، وبسبب الإهانات المتلاحقة التي سببها له «خلف بك» الذي ألحقه بوظيفته الحكومية تلك لكنه أذاقه الويلات بسبب تقلب مزاجه. ولذا كان لابد من تعديل مسار الإهانة هذا بخلق مسار لحياته جديد، عن طريق تعليم الأبناء، وإصراره على ضرورة تحقيق هذا الهدف، مهما كلفه.

وعموماً، فإن الطريقة التي قدم بها جمال النيطاني شخصيات روايته قد أفادت بوضوح من التجربة الصوفية التي حاك جزءاً منها في نسج الرواية؛ فقد أورد هذه الشخصيات على مسرح الأحداث مرتبين على هيئة الأبدال السبعة (١٨)، الصوفية المعروفين، وهذا ينفي إمكان القول بعشوائية الترتيب الذي قلناه؛ فقد دفع إلينا ثلاث شخصيات هم: الأب والحسين وعبد الناصر في الصف الأول ثم ثلاث شخصيات في الخلف هم: الأسرة (الأم، الأخوة)، وفي الوسط شيخه ودليله في معراجيه، القطب الأكبر محيى الدين بن عربي. والصف الأول من هؤلاء السبعة ثابت لا يتغير، ولا يتبدل مواقعه. أما الصف الخلفي فتتبادل المواقع فيه وجوه عدة. قد تكون

القائمة عند المشى لعبد الناصر. قام رجل قصير يرتدى زى أهل الكوفة زمن الحسين، همس ... أهو أبوك؟

قلت نعم ... لكنني نظرت المقهى خالياً من رواده استطالت جدرانه وضائق فراغه وشحب هواؤه، رأيت مقعدين بلا مساند، يفصلهما مقدار مترين يتوسط المسافة مكتب بلا أدراج، متسخ عليه بقعة الحبر تلك زنزاة داخل السجن، والسجن من سجون ابن زياد وإلى الكوفة، يدخل ضابط مرتدياً الشياح المدنية، ثياب عصرى. يجفف عرقه بمنديل ورقي معطر، ملامحه ليست غريبة عني لكن متى؟ ... أين؟ ... تتبعث جلبة، خطى صفع، بصق، ركل، أراهم يدفعون عبد الناصر معصوب العينين، موثق اليدين ... أراهم قد أوقفوه أمام الجدران ... لا أرى من يدفعون به، لكننى أسمع احتكاك أحذيتهم ... عرفت أنهم من رجال الشرطة السرية قساة القلوب ... عرفت أنهم أول ثلاثة وصلوا إلى الكوفة ليخوفوا الناس من الوقوف بجانب الحسين ومناصرته ... فى هذه اللحظة برق خاطرى، فأدركت شخص الضابط، هو هو من ضربنى وصفعنى تزايد ضيقى، وتمنيت مغارقة هذه الزنزاة فرحلت لتوى إلى مدينة الكوفة ذاتها تجلى لى مسلم بن عقيل نظرت إلى قرة عيني الحسين وجهه مصبوغ بالحنين ... تجلى لى يزيد فى دمشق، وعندما بدت على ملامحه دهشت، تلك ملامح أعرفها، رأيتها ونفرت منها أبصرتها عن قرب واحتقرت صاحبها، كيف جاء إلى هنا...؟ (٢٠)

شخصيات الرواية الأساسية، جميعا، سواء أكانت حقيقية أم خلقها الكاتب خلقا لإتمام مبنى السرد، أنها برغم تعددها وكثرتها تعود لكى تتركز دائما فى شخص الراوى، أو تتداخل ملامحها وأفعالها جميعا لتصبح كأنها مفارقة للكاتب، دون النص على ملامح معينة، اللهم إلا حين يحدثننا مثلا عن اسم الشخص الذى كان يراقبه ويسرد أفعاله، فنعلم حينئذ أنه أليس شخصيته مرة أخرى، وأهل الشخص مكان الآخر.

ولذلك لم يكن خرقا للمألوف، وفقاً لمنطق السرد عن الحسين أو ابن عربى. وقد احتمل منطق السرد كذلك عددا كبيرا من الشخصيات التاريخية المعروفة على المستويين القديم والمعاصر، ذات الأدوار الحاسمة فى التاريخ العربى، مثل: يزيد بن معاوية ومسلم بن عقيل، وجمال عبد الناصر وأور السادات، وزيحان وكارتر، والكنسندر هيج، بالإضافة إلى شخوص معاصرة للكاتب، له بها صلة عميقة مثل: محمود أمين العالم ويوسف القعيد والأبتودى .. إلخ :

«... رأيت ملامح أبى فى جسم عبد الناصر يرتدى طربوشاً أحمر، وجلباباً أخضر من الصوف، هو أبى، وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمى إلى العالم المألوف. كنا الحركة والخطو. رأيت يمسى فى طريق تراه ناعم، يتوقف أمام مقهى ريفى يتجمع فيه الذين هم على سفر. رأيت نفسى أجلس فى ركنه البعيد، كنت أرى ما بداخله وما بخارجه فى آن معاً. للمقهى فى الكوفة، بالعجوى، مقهى فى زمن لم يوجد مشروب القهوة بعد، وفى الكوفة كيف؟ يتوقف أبى بجانبى، سأل بصوت عبد الناصر: جمال ابنى هنا...؟ يسكت الرواد والزبائن، لماذا لا أجيبه؟ لماذا الصمت؟ أتصرف أبى مبتعدا، وحيدا مستوحشا، الخطى منه، وميل

٣٣-

يستدعى تحليل خطاب السرد الروائي عند النبطاني، بالإضافة إلى ما سبق التوقف بإزاء الفضاء الحكائي في الرواية، الذي هو أشبه بالخطة العامة التي وضعها الكاتب ممسكاً بالخيوط كافة يدبر عن طريقها الحوار والأحداث والأبطال. وهذا يعني من جهة ثانية أن نتعرف زاوية الرؤية التي ينظر منها الكاتب، ليقدم لنا عبرها تقنياته الروائية التي ينوي استخدامها، مثل الراوي لم رؤيته للعالم، وما يتداعى من قضايا تتصل بالزمان والمكان في الرواية. وكذلك بعض القضايا الفنية الأخرى مثل لغة السرد، وأخيراً علاقة كل هذه التقنيات السابقة، بالمضمون الذي أراده الكاتب عبر هذا الخطاب.

١/٣

لاشك في أن رؤية النبطاني للعالم^(٢١) قد أثرت في اختياره لزوايا الرؤية في الرواية، ولما كانت رؤية النبطاني للعالم تركز في الأصل على تصور ابن خلدون لدائرية حركة التاريخ وإمكان تكرار أحداث تاريخية بينها والتقاط هذه الأحداث المتناثرة عبر قرون مختلفة، بعضها معاصر والآخر قديم، يستدعيها الكاتب لأنه يرى أنها مشقة بالدلالات نفسها، فقد استلزمت هذه الرؤية من الكاتب أن يقوم باختراق ارتدادى، داخل حركة التاريخ. مشروط بتلك الانتقائية التي لا تخلو من دلالة، بما يعني أنه ليس ارتداداً مطلقاً في التاريخ، وإنما يتوقف الكاتب عند مرحلتين فقط: الأولى هي التاريخ الإسلامي في واحدة من أكثر بؤره اشتعالاً وضجيجاً وصراعاً وهي أحداث الفتنة الكبرى قبيل مقتل الحسين وحصار العتش في كربلاء. ثم الثانية وهي التاريخ المعاصر الذي يبدأ عند الكاتب بهزيمة يونيو ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، ثم انتصار أكتوبر، وأخيراً توقيع معاهدة كامب ديفيد. صحيح أن الكاتب يحدثنا أحياناً عن المستقبل والأحداث التالية ولكنه كان يطرحها داخل

تجربة التجلي بوصفها فعلاً تاماً قد انقضى زمنه، وأصبح مستغرقاً في الانقضاء. ولذا فقد تعامل مع هذه الأحداث التي لم تكن قد حصلت بعد في الواقع، بالمنطق الارتدادى نفسه في «الفاتح». وهنا بفضل الإمكانات الهائلة الكشفية التي أماحتها التجربة الصوفية لا على سبيل استدعائها عن طريق التناص معها فقط، وإنما بالمنطق الذي جعلها تحتوي المرجعيات الأخرى، التاريخية والروائية، بحيث لا يكفى أمام مثل هذا التوحد أن نصفه بأنه نوع من «التناص بدون تنصيص»^(٢٢) الذي يقول به «بارت» لا بوصفه استدعاء لموروث ثقافي منسى في ذاكرة الكاتب، وإنما بوصفه تجربة بالغ الكاتب في التوحد معها، وأحسن توظيف إمكاناتها في روايته.

ولنتوقف الآن عند صلاحيات الراوي في (التجليات) وهي صلاحيات تفوق الصلاحيات كافة التي يحدثنا عنها الشكلايون الروس^(٢٣)، وأهمها القدرة على الرؤية من الخلف أو مع الشخصية. ذلك أن الراوي في (التجليات) يستمد صلاحياته من تجربة كشفية تقوم على الغيظ والإشراق تشبه تلك التي نجدها في تائية ابن الفارض الكبرى بل إن صلاحيات راويه تفوق ما ألفناه كله وقرأنا عنه عند الصوفية الكبار جميعاً.

وإذا كان ترانس الحواس^(٢٤) الذي يعنى وصف منركات كل حاسة من الحواس بصفات منركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنفاً، وتصبح المزيئات عطرة، فيما يذكرنا بما أورده ابن الفارض في تائيته، وأصفاً وصول العبد إلى مقام الفناء في الحضرة الإلهية، حين يقول:

ولما شبت الصدع والتأمت فظو

ر شمل بفرق الوصف غير مشتب
ولم يبق ما بينى وبين توفقى
بأناس ودى ما يؤدى لوحشة
تحققت أنا في الحقيقة واحد
وأثبت صحو الجمع محو التشبث

استقصى، وإذا استقصى فهم، وإذا فهم أدرك - كما يقول - ولذا فقد كان من رفقاء سفره الأصوات، والروائح والأحاسيس، بما يذكروا بمقام قرب النوافل عند الصوفية (٢٨). وبناء على خصوصية ألفت على الراوى وصل فى مستوى إدراكه بواسطة التجليات إلى مستويات أعلى وأسمى. فبعد أن أصبح بصره حليدا، طاوله البصر فى مرحلة لاحقة، فأصبح لا يرى إلا ما يشاء هو رؤيته، دون أن يغيب عنه الكل. ثم خص «لوحده» بإمكان رؤية المكان الواحد فى زمانين أو عدة أزمنة، مع إمكان رؤية باقى الموجودات. ومن ذلك أيضاً انتفاء بعض الصفات الجسمانية بعد رضاء الديوان عنه بما يعنى «مثلا» إمكان دوام يقظته وانتفاء النوم عنه. وهو يغيرنا كذلك أن وعيه صار بدليا عن جسده، وكل حواسه، فالوعى بدلى عن يديه وقدميه، فأصبح بإمكانه أن يقبض على الأشياء بالوعى لا باليد، والنظر للمرئيات دون عينين، وأخيرا بإمكانه اختراق عالم أحلام من يرغب فى معرفته ومتابعة أحواله (٢٩).

وهكذا فاقت هذه الصلاحيات الإمكانيات كافة التى يتيحها القصص المعاصرة للراوى، بما فى ذلك ما يستمد من عالم السينما كالمونتاج والكولاچ وغيرها، بل ما يستمد من عالم الصوفية ذاته، ما دام الكاتب يذكروا مرات عدة، أنه خص ببعض هذه الصلاحيات من دونهم. ولم يكن الكاتب - الراوى - وهو يعايش كل صلاحياته ليشعرنا أنه بمعزل عن الفعل، وإنما كثيرا ما كان يتدخل فى سيرورة ما يحدث، أو ما يرويه، بتعليق أو بتأمل، ولاسيما حين يخترق سياق السرد متأملا وملخصا موقفا ما، فى آية قرآنية أو سورة من قصاص السور، تناسب الأحوال. ومعنى هذا أن عبء وقوع كثير من الأحداث، فاعلا أو آتيا من خلال الراوى، أو يعلم منه، رهن بما يملك من إمكانيات.

ويبدو لى أن هذه التقنيات من تركيز معظم أحداث العمل فوق كاهل شخص واحد، إنما هى نتيجة اتجاه

لكلى لسان ناظر مسمع، يدى لنتطق وإدراك وسمع وبطشة
فنى نأجت واللسان مشاهد
ونطق منى السمع، واليد أصغت
وسمعى عين تجتلى كل ما بدا
وعينى سمع إن شدا القوم تنصت
كذلك يدى عين ترى كل ما بدا
وعينى يد مبسوطه عند سطوتى

إذا كان تراسل الحواس هذا، بوصفه واحدا من أهم الأفكار الصوفية، يتيح بعض الصلاحيات الخاصة للمريد، فإن الراوى عند النيطاني، أكثر علما بهوالموطن الأمور من راوى «جان برون» (٣٥) الذى يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ذاتها وبترك ما يدور بخلد الأبطال ورغباتهم الخفية. فمن صلاحياته عند النيطاني مثلا ... أنه يستطيع اختراق حاجزى الزمان والمكان، بدرجة تفوق بطل «مائة عام من العزلة» (٣٦)، أو حتى ما قدمه ستيفن سيلبرج، فى ثلاثيته الرائعة (العائد من الزمن القادم) (٣٧)، وليس هذا فحسب، وإنما بإمكانه التلبس بالآخرين والإحساس بأحاسيسهم نفسها، ومطابقة حواسه الخمس له، وتراسلها، وتحوله، إذا شاء أو شاء الديوان، إلى ذوات الموجودات عنها، والتحدث إلى جميع الكائنات، و الموجودات فى الأرض والسماء، مهما كان زمنها أو مكانها، تخادته، تجاوزه. وطريقة حوارها معها، أن يلقى السؤال فى ذهنه، وقبل تلفظه به، يلقى إليه الجواب. ومن الممكن أن يوجد ثلاث مرات فى ثلاثة أماكن، فى توقيت زمنى واحد. فقد رأى بعينى بصيرته، مثلا، ميلاد أبيه، وميلاد نفسه، وميلاد طفله فى آن. كذلك فإنه بإمكانه تحويل الموجودات الكائنة، وردها إلى أصولها، لتعرف أحوالها المختلفة إلى أن صارت إلى ما هى عليه. وبالمثل يمكنه السيطرة بالرؤية والشعور على الجهات الأربع. وكان إذا أخلص الاستجابة للتجليات رأى، وإذا رأى مسمع، وإذا سمع شعر، وإذا شعر

العمل نحو التأريخ اللئلي لصاحب (التجليات) من ناحية، ثم اتخاذه تقنية متشابهة من خيوط السرد، لا بد لها من راز متعال يستطيع التقاط ملامح هذا التشابك، ثم تلك الإمكانات الصوفية الكبيرة التي لن يتاح لها أن تلبس إلا بشخص واحد بعينه هو صاحب (التجليات)، فتتكشف عليه الأحداث، ليقوم بروايتها، والإخبار عنها بطرق عدة. فهو في هذا العمل، واحد من ثلاثة فقط، في كل رواية يرويها؛ إما أنه راول لحدث انفصل عنه بحكم تباعد الزمان والمكان، ولكنه كان جزءا من الحدث، أو أنه يروي بوصفه شاهد عيان لحدث لم يكن طرفا فيه، ولكن بإمكانه رؤيته ومشاهدته، وأخيرا قد يخبرنا عن الحدث الذي لم يره أو يعيشه، ولم يكن بالإمكان قياسه بتلك الرواية إلا باختراق حواجز الزمن والمكان بواسطة الكشف الصوفي فقط.

٢/٣

يشكل قضاء الحكى عند الفيطاني، بوصفه معادلا للمكان^(٢٠) الذي يحلو لبعض النقاد أن يطلقوا عليه اسم «الفضاء الجغرافي»، مجموعة من الخطوط المتشابهة المعقدة التي يرجع تعقيدها، في الواقع، إلى تشابك المرجعيات لديه، وهي مرجعيات - كما مر بنا - تتيج مساحة جغرافية شاسعة، ومتنوعة، لتنوع مصادرهما وإمكاناتها، وأعني بهما التأريخ والصوفية. والمعروف أن الفضاء المكاني في العمل الروائي لا يأتي في الغالب منفصلا عن دلالاته الحضارية، بل حائلا معه جميع دلالاته الملزمة له، التي تكون في المادة مرتبطة بالعصر الذي تنتمي إليه، حيث تسود ثقافة معينة، أو خاصة للعالم، فيما يعرف بـ «إيديولوجيم العصر»^(٢١). ويتمثل الإيديولوجيم الخاص بالفترات التاريخية التي انتقاهها الكاتب انتقاء دالا، ولا سيما في العصر الأموي^(٢٢)، في ثيوقراطية استطاعت أن تغفلت - تماما - من أسرمبدأ الشورى،

بما يعنى تراخي قبضة التشريع السماوى الصريح، انفلانا دموياء، حيث مورست الخلافة في هذا العصر، بوصفها ولاية «مبته في سابق الزير لأجل المسمى»، أى بوصفها تفويضاً إلهياً. ولم تكن البيعة إلا نوعاً من الإقرار بهذا الاختيار، والخضوع له. وكانت الطاعة العامة للخليفة، تعنى طاعة الله وحقق دماء الأمة، والخروج عليه رمزاً لاتباع الباطل ... فإذا لاحظنا أن الكاتب يقيم تراسلا بين إيديولوجيم هذا العصر، والتاريخ المصرى المعاصر، فإن المغزى السياسى الذى يرغب الكاتب فى بشه عبر خطابه الروائى يصبح أقل غموضاً.

ينقسم المكان في (التجليات) - استناداً إلى المرجعيات المختلفة - إلى عدة أماكن، بحيث يمكن تلمس فروق معينة بين هذه الأماكن طبقاً لمرجعياتها. فهناك أماكن تنتمي، من حيث الواقع المعيش أو التاريخ، إلى المكان بالمعنى المحلي، وأعنى به مواقع الأحداث داخل مصر، ابتداء من طهطا محل ميلاد أسرة الكاتب - الأب والأم، الجد والجدنة - وياقى أفراد العائلة. ثم القاهرة بوصفها المدينة المهجر، حيث عاشت أسرة الكاتب (بمعناها الضيق)، وعلى وجه التحديد - القاهرة الفاطمية، بجوار الحسين والأزهر وما جاورهما من أماكن ذات عبق تاريخى خاص. ثم باقى الأماكن التي وردت عرضاً أو بشكل ذى دلالة، لكنه عابر قياساً على المساحة الزمنية التي استغرقها في السرد، مثل المنيا، ومنها والدقى وشبرا والعباسية وغمرة ومدينة نصر، أو قناة السويس، وسيناء إلخ. ثم هناك مكان غير محلى - لكنه موجود في الواقع الآن - أو كان موجوداً عبر فترات تاريخية معينة من التأريخ الإسلامى، مثل : كربلاء والكوفة والحجاز والفترات، وبعض المدن المغربية وبخاصة فاس، وبعض البلدان الأوروبية التي أتيح للكاتب زيارتها.

وأخيراً، فهناك المكان المستمد من مرجعية صوفية. وهو عالم سماوى كونى شاسع، لا يطلع عليه إلا أصحاب الكشف والفيض والتجليات، حيث تتيج التجربة

الإسراء والمعراج من حيث هما مترادفتان. وربما تلقى هذه الخصوصية في معراجه، وكيف أنه كان موجها بالضرورة إلى الديوان لاستجلاء أمور أرضية قد مضى زمنها، ربما تلقى الضوء على السبب الذي من أجله احتجز ابن عربي رأس الكاتب، ثم نزع عنه قلبه واحتفظ به طوال معراجه، ما دام القلب هو المثل الحقيقي للتجربة الصوفية إلى عالم العلو. عموماً فإن الالف بخصوص هذه الأماكن - بتقسيماتها الثلاثة - هو قابليتها للتداخل والتلاشي، وسقوط الحواجز بينها، دونما حاجة إلى السفر أو الهجرة والرحيل منها أو إليها، ودون مقدمات تنبئ عن هذا الرحيل إن تم. فالكاتب قد يحدثننا عن طهطا ثم إنا بنا في الحجاز، أو فاس، وقد «نفق» في اللحظة نفسها لنجد الكاتب يستريح فوق سطح منزله في حى الأزهر، أو يترك عالمنا الأرضي بكامله سارها في العالم الشاسع اللاهثي. ومن جهة أخرى، فإن مكانه المفضل - مثل زمانه - هو دائماً مكانة وسطى بين مكانين (بين بين)، وهذه البين بين يمكن إضافتها إلى أى اتجاه أو بعد مما نعرفه.

بقى أن أشير إلى ظاهرة أخرى متصلة بالمكان من ناحية الموقع، ولكنها أكثر اتصالاً بالأيديولوجيم الذي يتصل بدوره برؤية الكاتب للعالم من حوله، وأعني بها «هندسة المكان»^(٣٣) من حيث الضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق. ذلك أن الكاتب توقف في روايته فطرة ليست بالقليلة أمام تلك الهندسة. ولنضرب مثلاً بمكانين يقفان على طرفي نقيض من بعضهما - من حيث الضيق والاتساع، والظلمة والنور ثم الانفتاح والانغلاق - وأعني بذلك الحجرة المظلمة التي سكنها والدها الكاتب عند بداية هجرة الأم على وجه الخصوص إلى القاهرة - حيث لم يكن باستطاعة الإنسان في تلك الغرفة أن يرى قلب كفسيه في وضع النهار، فضلاً عن

الصوفية لمريديها تملك زمام المشرق والمغرب والشمال والجنوب. وبرغم أن الكاتب - عبر رحلته المعراجية في الرواية - قد أتبع له أن يتجول في ذلك الفضاء اللانهائي، وبخاصة بعد أن احتجز ابن عربي رأسه وتركه هالماً - عالم السماوات والأرض، بين الأفلاك، فإن الكاتب يتوقف عند نقطة بعينها في معراجه، ليحدثننا عن المكان الذي تسيطر منه السماء على الأرض، وهو «الديوان البهي». والتأمل في طبيعة سيطرة عالم السماء هذا على مقدرات الكون تتصل بمكانين ركز الكاتب على واحد منهما؛ أولهما مكان اللوح المرصود الذي يسيطر على عالمين هما: عالم الغيب وعالم الشهادة، فإنيهما هو الديوان البهي مركز إدارة شؤون الأرض «عالم الشهادة» بشكل خاص. والعلاقة بين تجليات الغيظاني وتركيزه على الديوان البهي تؤدي ما ذهبت إليه من أن الغيظاني إنما أراد معراجاً خاصاً. فبعداً أولاً بالعكوف على الوصول إلى الديوان البهي - دون إهداء الرغبة أو بذل المحاولة لتعطى المكان الثاني، وهذا يعني أن تجليات الغيظاني عبر هذا المكان سوف تقتصر على عالم الأرض دون مجاوزة للمأزوء، حيث قدس الأقداس، والنور الأسمى الإلهي.

والهدف من الرحلة إلى الديوان، هو كشف النقاب عن أحداث أرضية ابتلعها الزمن الماضي. ولما كان الغيظاني مولوماً بمرحلة وسطى، سواء زمانياً أو مكانياً، أسماها «البين بين»، فإن مكان الديوان من عالم الغيب والشهادة هو الآخر (بين بين). صحيح أنه في عالم مفارق لعالم الأرض الذي نعرفه، لكنه كذلك ليس العالم الأسمى، ولذا كان علينا أن نتقبل استخدام الغيظاني للفظه المعراج بوصفها هبوطاً إلى أسفل، برغم أن العروج لفة هو الصعود والارتقاء في المداخل الصوفية، المعينة، أو هو الرحلة الخيالية التي تتحرك الزمان والمكان، استناداً إلى إعجاز ماء، فيقول عرج بي أو أسرى بي إلى أسفل. وكذلك اختلاط وتداخل استخدامهما لللفظي

اضطرابها لإغلاق الغرفة من الداخل طيلة فترة غياب الأب في عمله، فتتحول الغرفة — لمدة تزيد على نصف النهار — إلى سجن مؤقت، يومي، استمر فترات طويلة، حتى انتقلت الأسرة إلى مسكن آخر. ولم تكن تلك الفترة في حياة الأم — على مستوى رمزي — سوى سجن مظلم عاشته بعد اتساع ووضاءة في بلداء، حيث عاشت — هنا في هذه الحجرة في ظل ظروف أوشكت أن تعصف بها، ضاعت فيها ذاتها، وفقدت هويتها، ولو مؤقتاً، فيما يذكرونا ببطل رواية (البحث عن الزمن الضائع) لبروست. ومن ناحية أخرى يحدثنا الكاتب عن تجربته الخاصة في السجن السياسي الذي اقتيد إليه عام ١٩٦٦ ليحكى وقتاً غير قليل في زنزانة ضيقة مغلقة، طوال الوقت، بتهمة سياسية غير معروفة أو محددة، حين ضاع الزمن من الراوي بالمثل، ولم يكن بالإمكان ملاحقة الزمن، أو حتى تبين حركته الرتبية المستمرة، إلا بوسائل عرضية، كظهور الشمس على حائط ماء، على سبيل البصر، أو سماع الأذان في المساجد البعيدة، أو حتى سكوت صوت آخر ترام قادم، أو ذهاب عبر خط حلوان.. إلخ. وفي الطرف المقابل، يشكل الاتساع والضياء بعداً مقابلاً في هندسة المكان في أسرة الكاتب زمناً تمسك بالشارق والمغرب، ومنابع الضوء والهواء، من ناحية، ثم الفضاء الكوني الشاسع الناتج عن التجربة الصوفية، الذي يمثل مصدراً آخر للاتساع والوضاءة من ناحية أخرى. ولم يكن إيراد هذه الهندسة في الرواية عبثاً، وإنما كانت تمثل معابر مفصلية من حال إلى حال، داخل التجربة الروائية ذاتها، ذات أبعاد رمزية غنية، وإن كنا نلمح هنا بوضوح أن «السلطوح» حيث سكنت الأسرة يمثل بدوره مكان «البين بين» من حيث هو مكانة وسطى بين الأرض والسماء أفاض الكاتب فيها عبر أسفاره إفاضة كبيرة.

وعموماً، فإن الكاتب استطاع أن يقيم حول أحداث روايته فضاء لانهائياً، بحيث كان يلف الأماكن

والشخصيات والأحداث، بل وسيج ما في أذهان الأبطال أنفسهم من أبعاد مكانية. ولذلك فقد ظلت الحركة داخل الفضاء السردي مستمرة منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة، لم تتقطع للحظة واحدة. وهذا ما أوضح فعالية هذه التقنية في زيادة الإحساس بالإيهام بالواقعية، حيث الحياة خارج حدود الرواية دائبة الحركة، لا تتوقف ثوراتها وصراعاتها ولو للحظة واحدة كذلك. ولنتأمل كيف تتداخل الأماكن وتتلاشى الحواجز بينها دون حاجة إلى رحلة أو سفر:

«... تمهلت نخلتى، اخضر جذعها، وابيض سفعها وتباطأ عن الاهتزاز، حتى سكن، سري داخلى ترتيل خفى، تساوى عندى القرب والبعد، واقرن الشرق بالغرب، شددت الرحال إلى الجهات الأربع الأصلية، وأنا واقف لم أبرح مكانى. سفرى خاطف، والبرق حولى برق، والأنغام خفية. مرقت عبر مدن هاجعة فى ضوء غروبى واهن، تمهلت خطاى فى ضواحي أوى سكانها داخل بيوتهم، فما من إنسان يدل أو يرشد....»

رأيت وجوهاً جمّة، رأيت يدي تقبض على حفنة من تراب كربلاء، تحمله أينما اتجهت، رأيت اللحظات التي فار فيها تراب البقعة المشهودة مختلطاً بلون الدم، فأنيأ بما سيصير لمولاي ودليلي. رأيت وجوهاً من الجيش الذي عرفه وعرفني وشهدت حربه قبل اغترار الزمن، وجوهاً تميل بعد عبور القناة لتقبل الأرض المحررة...

وفي حجرة رمادية الطلاء بمبنى إحدى الصحف قابلته، كان مبحوح الصوت بعد طوافه يوماً وليلة وجمع من الخلق وراءه يهيب بعبد الناصر ألا يذهب... انصرفنا،

الإسلامي والمعاصر، منفصلاً عن اختيار الأحداث نفسها ذات الطبيعة المفصلة على المستوى الشخصي للتاريخ الذاتي. واللافت أن كل هذه الأحداث قد غلبها الكاتب بالزمن الماضي، أو (الغائب) كما يسميه، الذي تم استغراقه بالكامل في الماضي، بما في ذلك الأحداث المستقبلية التي كان الكاتب يقوم بقراءتها كما لو كانت كتاباً مفتوحاً، عبر التجليات، فيما يمكن أن نسميه مستقبلاً بالقوة «وماضياً بالفعل»، على مستوى الكشف الصوفي، على الأقل بالنسبة إلى الراوي.

يضاف إلى ما سبق أن الكاتب يركز وقوع كثير من الأحداث المهمة في الرواية في مرحلة بين مرحلتين — تماماً بما يذكرنا بمكان (البين بين) الذي تحدثنا عنه. فالأحداث المفصلة، زمانياً، لا بد أن تكون محصورة بين زمني لا ثالث لهما، لحظة ميلاد الفجر، وانقلاص النهار من الليل، الذي يحلو للكاتب أن يقول عنه دائماً إن له مذاق الميلاد والخروج من رحم ضيق، إلى دنيا أوسع، سواء عن طريق الميلاد أو الموت. ومن هنا وقعت معظم أحداث الولادة والوفاة، مثلاً على المستوى العائلي والشخصي، عند الفجر. ولا يخلو هذا بالطبع، من ارتباط بفكرتي الشروق والغروب عند الصوفية، التي تمثل مجمع الزمان والمكان لديهم. ومعنى هذا أن الزمن لدى الكاتب في اتصاله بالأحداث المهمة لا يأتي صراحة وبشكل مباشر، وإنما بشكل متفعل مروغ، لا هو ظلمة دامية، ولا هو إشراق خالص. وهذه الفترة لا تولد لديه إلا إحساساً بالفوت والحزن المقيم، بما في ذلك لحظات الميلاد والحب، وكأنه يلفها بغلالة شفيفة من «النوستالجيا» الكامنة في أعماق اللحظة والفعل معاً:

«.... أنظر إلى ما يجري، فأرى خروج مازن أبو [كلنا] غزالة، قاتل كالليث حتى قتل، يدعو له عبدالناصر: اللهم ارحمه وأدخله الجنة.... أصغى إلى عبدالناصر يقول لصاحبه... أقدموا رحمكم الله إلى الموت

افتترقنا، أمام المبنى سألت صاحبي الذي يعرفه، من يكون؟ قال صاحبي إنه فلسطيني يدرس الزراعة في القاهرة وينظم الشعر، اسمه مازن أبوغزالة... استشهد مازن فوق مرتفعات طوباس.... رأيت وجهه عند انهيار الجسد، رأيت قبساً ضعيفاً من يوم كربلاء، عبدالله ابن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين.... تلوح ملامح مازن في أفق قصي، زعقت مازن.... عرفت كيف تموت، ولم أعرف كيف نحيا....» (٣٤).

٣ / ٣

لن نتسكن من الحديث عن المكان في رواية (التجليات) منفصلاً عن الزمان، نظراً لطبيعة التلازم بينهما. فلا حركة إلا وتستغرق زمناً، ولا زمن بلا مكان. ولذا فإن سائر ما يتميز به مكان السرد في (التجليات) يمكن أن ينطبق بشكل أو بآخر على الزمان فيها. فالزمن هنا يتميز بالتشظي والتناثر، والتداخل الكبير بين المصور والأوقات، وعدم الالتزام بالترتيب المنطقي للأحداث، أو للأزمنة، مما يخلق مفارقة سردية واسعة بين زمن السرد وزمن القص في الرواية. فالكاتب، عبر تقنيته الفنية، استطاع أن يخترق حركة الزمن أو حدود التاريخ، من عدة زوايا، مرة من زاوية تاريخ أسرته، وترجمته الذاتية، مقتفياً آثار آياه وأجداده، منذ مولد أبيه، حتى الماضي السحيق، ثم متتبعا أصول نسله مثلاً في أحفاده، وأحفادهم، حتى هؤلاء الذين لن يتاح له أن يشهد ميلادهم في حياته العادية بعيداً عن التجليات، عبر الزمن الآتي.

أما على مستوى التاريخ العربي، فقد انتقى الكاتب بعض الأحداث، كما مر بنا، التي تدخلت رؤيته للعالم إلى حد كبير في اختيارها. ولم يكن الكاتب وهو يختار الأحداث المفصلة المهمة، على مستوى التاريخ

وإذا كان الزمان والمكان مسرحين لفانتازيا الحلم عند الكاتب، فإن تداخل وتلاشي الأزمنة والأمكنة، معاً، عبر التاريخ، تصبح ظاهرة لا بد أن تستوقف القارئ، حين يأتي عليه حين من الدهر لا يصرف إن كان الكاتب بصدد الحديث عن زمن أم مكان، فكلاهما يتوحد أحياناً لديه فتتهار جميع الحواجز الفاصلة بينهما....

«..... يتمدد عبدالناصر تبدو قامته أطول في رقلته مما تبدو في وقوفه. نام ونام أبى، ولم أم، ولم يطرُق الوسن جفنى. وهنا فائدة لا بد من إبرازها، فسمند رضاء الديوان عنى، والسماح لى، فقد انتفت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، ومن ذلك دوام يقظتى وانتفاء النوم عنى... وهذا ما لم يعانته بشر ولم يعرفه إنس قبلى... أما النقلات فمفاجئة وهنا يجب أن أفصح قليلاً أيها القارئ الكريم والولى الحميم، فالحواجز كلها مرفوعة أمامى منذ ولوجى الديوان، فلا زمان، ولا مكان، ولا حاجز حسيّ، ولا حاجز شعوريّ، ولا حاجز أرضيّا، ولا فلكيّا ومن ذلك اتقالي بيسر مع أنفاسى من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن، ومن حميز إلى حميز، مع تغير أنفاسى، فمع شهيقي أنتقل إلى عصر قادم، وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى، أو أكون طفلاً ثم أصبح شيخاً، وسبحان من هو كل يوم فى شأن، سنفرغ لكم أيها الثقلان.....»^(٣٦).

- ٤ -

إذا كانت اللغة وعاء للأفكار، فإنه سوف يكون من قبيل التكرار القول بأن لغة السرد عبر (التسجيلات)، تحتوى لفتين متباينتين فى الواقع، وأعنى بهما اللغة المحايدة المستخدمة فى التاريخ، القديم والحديث، العام

الذى لا بد منه..... يخرج القائل مقام محمد عبيد، وفكران مجهول الاسم قتل فى شارع مراسية بمنطقة السيدة زينب خلال ثورة العام التاسع عشر بعد الألف والتسعمائة.... يقولان لعبدالناصر: السلام عليك يا أبنا خالد، إنا جئنا لنقتل بين يديك ونندفع عنك... نراك وقد أحيط بك، كل من ادعى الولاء لك ولبيادلك يوماً يقف حائلاً بينك وبين الماء... ثم حمل الجنرال موسى ديان على ميمنة عبدالناصر، فشبثوا له..... وجشوا على الركب، ولما استدارت الخيل رشقها أصحاب عبدالناصر بالنبل، فصرعوا جون فوستر دالاس، وسوردخاى جور والعزيز هنرى.... يدنو الفريق عبدالنعم رياض يقول لأصحاب عبدالناصر «الصبر» يمز على... ثم حمل جيمى كارتر فى جمع من أصحابه على أصحاب عبدالناصر، فتصدى لهم أحمد عربى حتى قتل.... رأيت غلاماً يرتدى زياً قديماً وعمامة خضراء، لم أدر إلى أى عصر ينتمى شقيق سدراك، واحد ممن استشهدوا يوم السادس من أكتوبر كذا رأيت جواد حسنى وعصام الدالى، ورجل مغربى جاء إلى مصر عابراً وأقام فى زمن بعيد، سمع بأخطار الفرجة فخرج مع الخارجين للمغازاة فى سبيل الله... تههم السهام... حتى يصير درع عبدالناصر مرشوقاً كالقنفذ، يبقى مطروحاً على الأرض ملياً... ولو رغبوا فى قتله لفعلوا، يصبح الجلف الجافى [السادات] من بعيد... ويحكم ماذا تنتظرون... اقتلوه..... وعندما اقترب من عبدالناصر أعطوه سيفاً... يغمض عينيه ويهوى بالسيف فيحترق الرقبة.....»^(٣٥).

لغريباً لاستخدام الموروث الشعري، الذي ورد بوصفه مكوناً حيوياً لنسيج العمل، وليس مجرد الحشو والتجميل الخارجي.

وأخيراً، فإنه من اللافت بخصوص لغة السرد في (التجليات)، أنها تميزت بوحدة من الخصائص الأسلوبية التي تجدها عادة في هذا اللون من الكتابة، أو الإبداع القائم على تداعي وانهمار الأزمنة، في شكل فانتازيا أو حلم، وهي تعطيل القدرات التقليدية المنوطة بعلامات الترقيم، ولاسيما الفاصلة والفاصلة المنقوطة، وكذلك غرابة استخدامه لحرف الواو، الذي من المفروض أن يكون للمطف أو حتى الاستئناف في مثل هذه الحالة، وذلك أن هذه الواو في سياق (التجليات) تجمع بين عوامل لا يمكن الجمع بينها على أي وجه، ويضاف إلى هذه السمات كثافة وبروز استخدام الفعل المبني للمجهول، لا سيما في حالات الكشف والتجلي في أثناء معراج الكاتب. ولما لم يكن من الممكن، أو المناسب، إسناد الفعل إلى فاعله الأصلي الذي ليس هو الراوي بالطبع، نظراً لأن هذا الفاعل قد يكون من شيوخ وأدلاء الكاتب في التجربة، والمفروض أن يظل هذا الاسم سرياً طبقاً لتعليمات الديوان.

ولم يكن من الممكن بالنسبة لتجربة مغرقة في الشعبية، عبر التاريخ الذاتي لأسرة الغيطاني التي نبتت جنودها في الصعيد، ونمت واكتشلت في أحياء مصر الفاطمية، أن تخلو من الموروث الشعبي الذي استخدمه الكاتب بكثافة، موظفاً إياه توظيفاً جيداً ليصبح بدوره جزءاً أصلياً من نسيج العمل، سواء ورد هذا الموروث في شكل المعتقد الشعبي، أو الممارسات الطقوسية المغرقة في القدم ولاسيما الاعتقاد في السحر والجن والبديلة والأحجية والتمايم، وما إلى ذلك، مما تجده بكثرة لافتة في العمل:

...مررت بسرعة أمام مبنى الوزارة الذي كان يضم أبي وقتئذ في موضع ما منه، أما

والخاص، أو هكذا ينبغي أن تبدو ظاهرياً، بحيث تقترب بقدر الإمكان من لغة الصفر، بكثافة الوعي فيها، والتركيز على جوهر الحدث، دون اعتداد بالمتلقي، ودون محاولة التغليف بانفعالات ووجدانيات معرقة لسير الخط المعرفي، أو مضللة له. فهي لغة تسجيلية بكل ما تعنيه هذه التسجيلية. ثم هناك لغة التجربة الصوفية، تلك اللغة الإشرافية التي يغلب عليها الفيض التوراني، والمواجد والشطح والسكر. على أن الغيطاني استطاع السيطرة على هاتين اللغتين - على تباعهما - فقد أتاحت فكرة التجلي ذاتها إمكان الاطلاع على التاريخ من أعلى فندا كأنه كتاب مفتوح يمكن قراءته بشكل صارم، تنهار صرامته بمجرد وقوع عين الكاتب أو «وعيه» على حادث يستدعي تأملاً أو تعليقاً، فيتدخل مظهرًا مواجهه، ومغفراً طاقات حزنه ومشاعره فيغفل لغة السرد حيثئذ لغة شاعرية شائعة تدرب أمامها كل كثافة اللغة التاريخية التسجيلية، وكأننا بالكاتب هنا يتحول رغم إرادته إلى مجلوب أو مرهد صوفي، أتتبه لحظة من السكر، فتعلق هذه «الطرششات» الصوفية بلغته حتماً. ومعنى هذا أن الكاتب أفاد من خصائص الرواية التسجيلية ولغتها المحددة ولكنه أحاطها بمشيمة صوفية تغلبها بكثير من عناصرها المهمة لاستمرارها حتى النهاية. وعموماً، فإن هناك بعض الخصائص الأسلوبية المميزة لأسلوب السرد في هذه الرواية، وأهمها اختيار جمل المفتوح لكل فصل أو سفر، من بين التراث الصوفي والشعري، الذي يتناسب مع مقتضى الحال الذي سيتمحله عنه. كما أن لغته تميزت بكثرة الجمل الدعائية والاعتراضية، التي تذكر بطريقة الكتابة في المتن القديمة التي تخاطب أو تصور متلقيها مباشراً للحديث. كذلك طرحت التجربة الصوفية عدداً هائلاً من المصطلحات الصوفية والتعبيرات، كما أوضحت. ولن نكون بحاجة إلى القول بأن الغيطاني حشد كذلك كثيراً من الموروث الديني ممثلاً في القرآن بصفة خاصة، على سبيل التناس، أو الاقتباس فقط، سواء أورد الآيات كاملة أو مجزوءة. كما اتسع النص

٥ -

وبعد، فما المضمون الذي أراد الغيطاني أن يعالج، متخذاً من هذا التشابك الفضائي وسيلة إليه؟ وهل أفاد الكاتب حقيقة من هذا التشابك لإبراز ما يود قوله؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تخرج بطبيعتها عما اهتمت الدراسة بهبحثه، وهو الكشف عن الخيوط المعقدة والمتشابكة لفضاءات النص. ولكن التجربة الصوفية، والتاريخ، كلاهما معاً قد دفعا ببعض الموضوعات المهمة إلى ساحة النص، بوصفها موضوعات تستدعي النظر، وتشي بإمكان تأويلها أو على الأقل طرح بعض الفروض التجريبية لقراءتها قراءة تأويلية تقوم على تصور إمكان تضيق الفراغ الكامن بين قصد الكاتب وقصد القارئ، عبر رؤية جشططية، تسقط كثيراً من هواجس القارئ على هذا الفراغ.

هل أنشأ الغيطاني رواية (التجليات) ليقوم من خلالها بالتأريخ لسيرته الذاتية؟ بمعنى آخر، هل يمكن وصفها بأنها محاولة لاحتواء التاريخ الذاتي للكاتب، والحديث عنه في عمل روائي. ولكنه أراد التخصّص من ضيق المساحة التاريخية المعهودة في التأريخ الذاتي، لاقتصارها، في الأغلب الأعم، على الخط الواصل بين الميلاد وتاريخ التدوين، فراح الكاتب يتخيل هذه التجربة الصوفية ليصب عبرها، بوصفها مبنى متميزاً، سيرة عائلته من قبله إلى أن يصل إلى سيرته الذاتية بعد ذلك؟

إن نظرة سريعة على تتابع الأحداث، ثم الأسلوب الانتقائي، مع أحداث مستدعاة من التاريخ الإسلامي والمعاصر في فترات بعينها، وأخيراً الإفادة بشدة من توظيف بعض الأفكار الصوفية المهمة، كالبديلة، والنشأة الأخرى، يمكن أن تنفي القول بأن الكاتب أراد التأريخ لحياته على غرار ما فعل طه حسين في (الأيام) مثلاً، وذلك برغم هذا الحشد الهائل من المعطيات التاريخية، الحقيقية، التي استعان بها الكاتب. فإذا تقدمنا خطوة

الآن فقد خلا منه إلى الأبد.... نظرت إلى المبني، لم يخرج مشروعى عن كونه خاطرة وفكرة لم تتحقق، ورغبة لم تتجسد. قلت لنفسى: سأزوره في فرصة أخرى. هكنا ضننت عليه بمفاجأة كانت مستره، بلدت فرحة كانت ستواثبه في اليوم الثالث عشر المتبقى له، لو أعرف، ليتنى فعلت، كنت في مدينة الكوفة وفي زمن يأتى عن زمنى مئات الأعوام، عندما دهمنى النوم المروع فبكيت...» (٣٧).

«... كان ممكناً ألا أبوح بشقائى فالكتمان من طبعى لولا أنى أسرت بالإنشاء والعلن، لذا أشهدكم يا أجبالي وأنعوتى - جنهكم خاتقى ما عانيت - أشهدكم أنا الضعيف، حزين الفؤاد في كل طرفة عين أتنى مؤمن موقن، والحق، مسلم بأن الفراق حق، وأن الجنة حق...» (٣٨).

«... إنها اللحظات التى تمهد للبكاء المرير، فيها الخوف من عودة الوقت الوعر والوحدة والفرحة باجتماع الشمل. ولما تصارع هذا كله غلب الحرس. وغاب النطق. تقول رئيسة الديوان...»

- أشكو التعب؟

- أوجز، ما بدأت منه أعود إليه...

تقول لى: اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا.

- هذا يقينى.

تقول لى: ومن ضل فليأمن فليضل عليها...» (٣٩).

بعينها بحيث يمكن أن نلتقط منها ثلاثة موضوعات كانت أكثر بروزاً، إذ راح الكاتب يعمل على تعميقها، وترديدها عبر السرد. وهذه الموضوعات هي الجسد في انفراده ثم في حوارها مع الآخر، والموت، وأخيراً الغربة. وحيث إن الكاتب سقط في برائن الغربة بأنواعها كافة، ومعاناتها إلى الحد الذي أصبحت فيه أشبه بالخيوط المتوغل في نسيج الرواية بكاملها، فإن محاولة طرح تأويل لمضمون العمل سوف تتوقف أمام الموضوعين الأولين. وإذا كانت مثل هذه الموضوعات تجد تفسيراً لها لدى الصوفية، فإن الفلاسفة الجوديين يقدمون لها تفسيراً مغايراً تماماً. لكن اللافت أن الكاتب قد أنادى من العقلين المعرفيين معا في إثراء مضمون هذه الموضوعات بما يطرحه الدلائل الثرية أمام عملية التأويل.

وردت قضية الجسد في الرواية في شكلين مختلفين. الأول منهما حين تقدم شيخ الكاتب ودليته في معراجه، ابن عربي، واحتز رأس الكاتب، واصطحب معه قلبه كذلك، تاركاً جسده في حالة نذرية وتبعثر في الفضاء الكوني. والشكل الثاني، في تواصل الجسد مع الآخر، وأغنى - هنا - على وجه الخصوص، علاقة الحب القائمة على تجرمة جنسية، التي وردت أكثر من مرة، ويأبى في مقدمتها قصته الملتهمبة مع الفتاة التي أسماها «لور».

وإذا كان الجسد لدى الصوفية هو أكبر الحجب وأكثرها كثافة، بوصفه الحائل الذي يعوق المتصوف عن شهود التجليات^(٤٠)، فإن تخلص الغيظاني من جسده خلال تجرّمته الصوفية، قد يعنى بشكل أو آخر تخلصه مما يعوق معراجه. على أن الأمر لا يتم هكذا، وبخاصة إذا عرفنا أن التجربة الصوفية - هنا - تمت بدون قلب، كذلك، وذلك حين انتزع ابن عربي قلب الغيظاني، تاركاً إياه مجرد رأس هائم في الفضاءات الكونية.... ولما كان القلب - بدوره - محل الكشف والإلهام عند الصوفية، لأنه الذي «وسع الله حين ضاقت عنه الأرض

أبعد، هل كان الكاتب يهدف - عبر التاريخ والبنية الصوفية - أن يقيم بنية موازية أو مفارقة، بفرض إحداث خلخلية، وتفكيك في البنية الروائية القائمة ليقدّم من خلالها مضموناً سياسياً تحريضياً؟

إن الكاتب يقدم إلينا عبد الناصر، وهو يقتل مذبحاً بيد السادات، بعد أن يتخلل الرواية مشاهد متعددة لحياته - بعد موته الفعلي - مهانا مخدوراً، مريضاً، قبل ذبحه هذا، فهل كانت شخصية عبد الناصر تعادل الحسين بن علي، شهيد كربلاء؟

وهل - من ناحية أخرى - يرسل الغيظاني خطاباً تحريضياً، إيديولوجياً ضد من «سلبوا الحياة والحكم» من عبد الناصر؟

إن الإجابة كذلك سوف تكون بالنفي، صحيح أن الكاتب قد يفصح عن هوى جارف تجاه عبد الناصر، لكن هذا الهوى لا يتعدى - في تصوّر - الليل التلقائي، من جانب أبناء الجيل الذي عاصر ميلاده، أو طفولته الغضة مولد الثورة، هذا من جهة، ثم بالنظر إلى كون عبد الناصر، لا يزال يمثل في أذهان البسطاء الذين أفادوا بشكل أو بآخر من الإنجازات الثورية، كالععمال، والطلاب، والفلاحين، فهو «نصير الغلاية» كما يقول الكاتب في مواجهة المد الرأسمالي الفادح. لكن الرواية لا تحمّل رؤية إيديولوجية متكاملة تجمل من الخطاب الناصري وسيلة منظمة، تستهدف بعداً تحريضياً، من الناحية السياسية؛ ذلك أن معظم مشاعر الكاتب تجاه كثير من الأحداث السياسية التي ذكرها، يشاركه فيها كثير من القراء دون أن يكونوا بالضرورة في حالة تورط إيديولوجي ما.

ما الذي نحاول الرواية أن تطرحه إذن، عبر هذه الأحداث المترابكة؟ إن المتأمل في توجيه الكاتب لأحداث الرواية، سوف يلاحظ تركيزه على جوانب

المشاهدة التي ترتبط بالإبداع الخيالي أوثق الارتباط، ومن هذه الوحدات المتشابكة بطل الجواهر الأثنوي وتبرز المرأة بوصفها رمزا على الله المتجلى في شكل محسوس وصورة فيزيائية، وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه.

ولما كانت الشهوة وفناء الرجل في المرأة عند ابن عربي ترمز إلى الرغبة الملحة في الحصول على المطلوب، بحيث تبدو صلة النكاح ذاتها رمزا دالا على الاتجاه الصوفي^(٤٤)، بما يعنى أن الصوفي يحقق في مارج الحب «حينئذ إلى وطنه - ليس بالمعنى الطبوغرافى المتعارف عليه - الذى هو كينونته، التى هى ذاته من ناحية، وحواء المخلوقة منه من ناحية أخرى. فهو فى تحنانه وشوقه إلى العودة إلى الرب، يتأمل ذاته فى شخص آدم الذى سكن وأُسِّبَحَ حنينه إلى الوطن، إنه أسقط صورته التى ما إن استقلت عنه، حتى انفصلت بذاتها كالمراة التى تظهر فيها الصورة، وكشف له فى نهاية الأمر عن نفسه». وربما يفسر ذلك الاتجاه الصوفى تعدد التجارب الجنسية فى الرواية، والعلاقات النسائية التى أفاض الكاتب فى الحديث عنها. ولعل ما يؤكد هذا أن الكاتب يقيق فى نهاية تجربته مع «لور» ليكتشف أنه ما كان يحب ويعشق سوى ذاته، ولم يكن يضاجع سوى نفسه، صورته، وأن «لور» هذه هى صورته نفسها لو أن الله خلقه أثنى. وما دام العبد لا يمكن أن يرى الحق فى مرتبته، وليس فى تجلياته، فإن مثل هذه الرؤية للألوهية، لا تحصل للعبد فى قمة عرفانه، إلا برؤية حقيقته وصورته^(٤٥)، أى صورة نفسه، كما أشرت قبل ذلك. غير أن الفلاسفة الوجوديين، وبخاصة سارتر، يحددنا عن الجسد فى نزوعه الجنسي، بمغزى آخر، حين يرى أن ثمة دورا إيجابيا للنزوع الجنسي، يتمثل فى طابع الوجد أو النشوة^(٤٦) الذى يتصف به الفعل الجنسي، فيشير إلى الدور الرئيسى الذى يقوم به الجسد فى الجنس، لأن الوجد بمعنى الانجذاب إلى الآخر هو الوجود البشرى

والسماء، فوسعه قلب عبده المؤمن^(٤٧)، فإن التجربة بدورها طبقا لهذا المعطى لن تكون صوفية بالمعنى التقليدى - كما مر بنا - فالنيطاني يدرك تجربته الصوفية ولكنه يمايشها ويمارسها عن طريق الرأس، العقل، متأملا ومتفلسفا، مما يجعل التفسير الفلسفى هنا هو الأرجح. وإذا كان الوجود البشرى عند الوجوديين، يوجد فى العالم لأن له جسدا^(٤٨)، أو لأنه جسد، وقل مثل ذلك فى وجوده مع الآخرين، الذى لا يكون ممكنا إلا من خلال أنه جسد، وأنه يمتلك جسدا، فإن نفى جسد الكاتب عنه فى الرواية يعنى أنه منفى عن وجوده، وعن قدرته على التواصل مع الآخر، وهذا يعنى أن الغربة تمثل محورا مهما فى العمل كما أخبرنا هو نفسه عن غرته:

«.... إننى عرفت أنواعا من الغربة لم تتفق لأحد غيرى، منها غرمتى عنى وغربة رأسى عن بقية جسدى، وغربة وجودى عن وجودى....»^(٤٩).

أما العلاقة الثانية للكاتب مع الجسد، وأعنى بها ذلك النزوع الجنسي المتعدد نحو المرأة كما وردت فى (التجليات)، لاسيما فى وقفته المثالية فى شأنه البدلة مع الفتاة «لور»، فإنها تمثل الجانب الأكثر أهمية فى تعميق ذلك الإحساس بالغربة، وعيشة الوجود والحياة.

وإذا كانت علاقة المرأة بالرجل، على المستوى العرفانى، تعنى أن الرجل إذا أحب المرأة فإنما يحب ذاته، لأنها جزء منه، وأنه يحبه إياها إنما يحب الله، لأن الإنسان مخلوق على صورة الله، فكلا المرأة والرجل مجلى للحق، فإن معنى هذا أن الاتجاه الشيوصوفى قد أقام علاقات بين وحدات مترابطة «تفضى كل منها إلى الأخرى، فالحب الذى يوجد بين الفيزيائى والروحى، يحيل على التجلى، والتجلى الإلهى يفضى بدوره إلى

والذا كان الصوفية يرون في الموت حياة مطموسة^(٧٧)، بوصفه رد كل شيء لأصله حين يلحق الجسم بترابه، والروح بممراجها، ومن ثم حلا لهم الحديث عنه، ونظروا إليه باشتياق وحنين من ينتظر تحرير روحه من قيد الجسد، فإن الغيظاني تعامل مع الموت من منطق وجودي بحث، يتكئ على تشاؤمية مأساوية تستمد جذورها من مقولات فلسفية وجودية مثل تناهي الزمن، والقلق والهلم المصاحبة للصراع الدرامي الخالد، بين «الكان والممكن»، أو بين «الواقعية والإمكان»^(٧٨)، بما يخلق صداماً بين طموحات الحرية والإبداع البشري، وبين النظام الكوني الذي هو أكثر قوة وإحباطاً للإنسان، وذلك حين يأتي الموت - في الأغلب الأعم - بوصفه الانقطاع العنيف للحياة، أو على الأقل توقف لها. وإذا كان فيلسوفان وجوديان، مثل «سارتر وكامو»، يريان في الموت «العيب الأخير» الذي لا يقل عبثاً عن الحياة ذاتها، فإن كامو على وجه التحديد لا يدعو إلى اليأس بل إلى التمرد والعصيان^(٧٩)، فالعصيان البشري هو احتجاج طويل ضد الموت - وهذا ما يقوم به الراوي/ الكاتب بشورته الغاضبة ضد سادته وضوخته، بل ضد الديوان البهي بأكمله، حين تساءل بالحاح عن كنه الزمن وسبب الموت، وكيف تراوغه أودنغته، وذلك رغم تخدير الديوان له مراراً. غير أن طاقته البشرية على تقبل الأمر الواقع بخصوص الموت بوصفه أمراً متتهياً لا ينيخ التساؤل عنه، أو محاولة تفسيره، كانت قد تلاشت بمجرد علمه بوفاته أبيه ثم أمه اللذين كان شديد التعلق بهما. ولذلك ضربت عليه الحجة، وحرم من التجلي. وبذلك تنتهي الرواية، ولم يجد الكاتب إجابة عن تساؤلاته المريرة، رغم ثقافته وتطلعاته، بحيث تنهى مثل هذه الإجابة وتزرع بذور الغربة القائلة عن نفسه، أو تعيد إليه اطمئنانه فيظل حتى النهاية حائماً يشغل الإحساس بالقوت والندم والذنب مشاعره وروحه. ولنتأمل في هذه العبارات المجتزأة من الرواية، فهي تلخص أزمة الكاتب الوجودية في وضوح وجلاء:

الذي يعنى الخروج عن الذات ومجاوزتها إلى الآخر، ليكون وحدة الوجود مع هذا الآخر، فهو ليس وجدنا ونشوة فحسب، بل هو أيضاً فعل كلي وهذا يعنى إمكان تفسير تعدد التجارب الجنسية عبر الرواية، بالرغبة المتواصلة في تأكيد الذات، وإثبات الهوية الوجودية. غير أن التجربة الكبرى للكاتب في هذا المجال، وأعنى بها تجربته مع «لور» قد انتهت بما يشبه العثية الساخرة من المحاولة كلها، فالكاتب إنما كان يحاور ويتواصل مع ذاته، دون أى وجود لهذا الآخر الذى لن يكمل الوجود الحق إلا من خلاله. وهذا يعنى بشكل آخر أن الكاتب أو الراوى، من خلال العمل، كان يعانى من إحساس حاد بالغربة التى أفلقته بعمق، لاسيما حين اكتشف أنه «وحده في هذا الكون».

ويمثل الموت في رواية (التجليات) موضوعاً بارزاً بشكل لافت. ذلك أن السرد الروائي فيها يخلقه شعور حاد بالفقد والذنب والهلم. ويبدو استغراق الكاتب في استقصاء مشاهد الموت وطقوسه، وعمارسات الدفن المعتادة، وما يتفرع عن هذه المشاهد من أحاسيس الندم والمسؤولية تجاه ما مضى من أحداث، أشبه بوسيلة مقلقة لتهديب الذات بالحنين إلى الماضي حينما مرضياً. وللموت يواجهنا في الرواية مرة بشكل عابر لكنه متعدد الحضور في صورة وفاة إخوة الكاتب وأقاربه، ولا سيما جدته التى قتلت بشكل مأساوى، ثم وفاة أعمامه المأساوية كذلك، ثم رفقاء دربه في سلك الخدمة العسكرية، وشهداء بيروت الذين توقف منهم عند الصبي حامد وأسرته على وجه الخصوص، وعبد الناصر، وشهداء الحروب المتكررة مع إسرائيل. أما عبر التاريخ القديم، فقد كان القتل والتكبل بجثث آل البيت، بعد حصار العطف في كربلاء، واحداً من أهم مشاهد الموت في الرواية. على أن الموت يقابلنا في الرواية مرتين بشكل متأن مستقص، حين يحدثنا الكاتب عن وفاة أمه وأبيه اللذين أفاض في وصف مشاهد وفاتهما، متناولا أدق التفاصيل المتبعة في مثل هذا الظرف، إضافة مستغرقة باكية.

«.... نوديت من مكان خفي، فتأدبت في وقتي وأطرقت.

ماذا تريد؟ قلت: أسمى إلى رئيسة الديوان.

ماذا تريد؟ قلت: همى كبير، لكننى أوجز ما أرجوه، أن أستعيد ما لا يمكن استعادته. قبل لى: مطلبك عسير....».

«... ما وراءك يا جمال؟ قلت: وجود محدود، ورغبة في وجود غير محدود...»
 ماذا يحرك؟ قلت: تبدل الأحوال... قالت: وماذا؟ قلت: ما يبلى... ما يزول... قالت: وماذا؟ قلت: ما من يقين باق. قالت: ثم ماذا؟ قلت: عكوفى على الأمانى وانقضاه الأوقات قبل تحقيقها. توقفت.... كفت. بعد صمت قالت رئيسة الديوان... لأنك حاولت، لأنك جاهلت، فسيجلى لك «بعض من بعض»، وليس «كل من كل»، لأنك محدود بوجود مقدر... سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر جميل، فلو مدت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكنت يمينك، ولحفى القلم، وضاعت القراطيس والألواح... ثمة أمر واحد - إن جاز تسميته بأمر - لن يتجلى لك أبدا، لا تسأل عنه لأنك لن تحاط به علما مهما أوتيت، ولن تنفذ إليه، ولا تتمجى إن الإنسان كان عجولا....».

«.... أسمع شيخى الأكبر بهمس لى،

الجسم من تراب، وعاد بالموت إلى أصله... أطوف حول دليلى وشيخى الأكبر، بشارك فى حمل جثمانك أبى ولا يراه أحد. ولما واجهته، لما رأى ملامحى نهزنى بالنظر، لم أعش، لم أره، صرخت: امض بى إلى الزمن.... يبدو شيخى فزعا لا دهشا، أهم بالحقاق به، غير أنه قلذب بى إلى حجب حقيقة، تأيت التأى الأعظم.... «فلا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد لقد خلقنا الإنسان فى كبد أيحب أن لن يقدر عليه أحد...» أفقت من غشيتى فإذا بى مائل فى الديوان بلا دليل، منبؤ فانا سقيم... أمثل بين يدى سادى، والحيرة قد زعزت سوارى اليقين، على بصرى غشاوة، وفى فكرى اضطراب، جعلت مشقلا بالتساؤلات ونهيت عنها، هذا التبدل والتغير والفوت المراجع تسألنى الطاهرة رئيسة الديوان... ألم تر؟... أعجب نعم. ثم قلت... أنضتم على وأسبغتم فازددت حيرة. ثم أقول: لماذا الذهاب والفوت، لماذا النسيان، ومن يمحو الأيام الغالية منا، من ييسط ظلاله فبيهت ما ظننا أنه لن يسهت أبدا... إنه الدهر، الأزل، إنه الوقت، إنه الزمن، إنها اللحظة، تمددت الأسماء والمسمى واحد... يقول سيدى الحسين: يا مسكين أدركت العرض ولم تترك الجوهر....».

اسمع رئيسة الديوان تنطق الكلم الموجع:

يا جمال... هذا فراق بيننا وبينك...» (٥٠).



الهوامش والمراجع :

- (١) حميد لحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٩١، ص ٥٣. وانظر في هذا الموضوع كذلك، معنى المبدأ، فثبات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار القادسي - بيروت - ط ١، وحسن بحرلوي - بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٠، وبشير القمري، خهيرة النص الروائي، دار الببادر للنشر - المغرب ١٩٩١.
- (٢) عبد الحافظ محمود، شعر ابن الفارض، تحقيق دار المعارف - القاهرة ١٩٤٨ - ط ٣، ص ٧٠، والنص لوليم جيمس.
- (٣) الأبيات من سورة الكهف.
- (٤) ولهم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة ويكيل يوسف حزيق - دار المأمون - بغداد ١٩٨٧، ص ٤٦. وانظر صناعة الإهم، تأليف سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٦.
- (٥) سعاد الحكيم، المعجم الصولي - الحكمة في حدود الكلمة، دار دفرة للطبع والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٨١. وانظر الشريف الجرجاني، كساب النصيات، مكتبة لبنان - بيروت - ط ١ - ١٩٧٨. وانظر عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصولية تحقيق عبد الحافظ محمود - دار المعارف - القاهرة ط ٢، ١٩٨٤.
- (٦) شعر ابن الفارض - نفسه ص ١١٤.
- (٧) المعجم الصولي، التجليل الثاني.
- (٨) الرواية التجليلات - ص ٣٠.
- (٩) الرواية التجليلات - ص ١٦.
- (١٠) معنى الذين بن عري، لمصوص الحكم، جتحتل أي العلا عفي - دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٤٦ - (الأسفار الأربعة).
- (١١) المعجم الصولي.
- (١٢) نفسه.
- (١٣) نفسه - مواضع مختلفة، وانظر كذلك الكاشاني والجرجاني، مراجع سابقة.
- (١٤) انظر في هذا بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، وثبات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بنية الشكل الروائي - مراجع سابقة.
- (١٥) بنية السرد الروائي ص ٢٣.
- (١٦) معنى المبدأ، فثبات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص ٣٧.
- (١٧) بنية السرد الروائي ص ٣٢.
- (١٨) لمعجم الصوفي والكاشاني والجرجاني (الأبدال السبعة).
- (١٩) المعجم الصوفي النشأة الأخرى.
- (٢٠) الرواية التجليلات ص ٣٥.
- (٢١) محمد كامل الخطيب تكوين الرواية العربية، اللغة ورواية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دراسات نقادية عربية دمشق ١٩٩٠، وانظر - فاطمة الزهراف أرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، دار الفتك للنشر، الدار البيضاء - ١٩٨٩، وانظر حميد لحمداني، مرجع سابق.
- (٢٢) عبد الملك مراض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناهي، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية - مايو ١٩٩١، وانظر بشير القمري مرجع سابق.
- (٢٣) انظر حميد لحمداني، وبني المبدأ، مراجع سابقة.
- (٢٤) شعر ابن الفارض، تحقيق عبد الحافظ محمود - مرجع سابق - الأبيات (٥٧٦ - ٥٨٤) - من فتحة الكبرى ص ١٥٦.
- (٢٥) حميد لحمداني - مرجع سابق.
- (٢٦) وهي الرواية القارة بجائزة نوبل للأدب، وصاحبها كاتب إسباني هو جابريل جارثيا ماركيز.
- (٢٧) مخرج أمريكي معاصر، تخصص في إخراج أفلام للرجة الجديدة، التعليمية في الغرب، ومن أبرز أعماله (العودة إلى المستقبل) و (إي تي) والإمبراطورية الشمس.
- (٢٨) المعجم الصولي، مقام قرب الترائل.
- (٢٩) الرواية التجليلات - مواضع مختلفة.
- (٣٠) انظر حسن بحرلوي، وحميد لحمداني، وبني المبدأ، فاطمة الزهراف أرويل مراجع سابقة.
- (٣١) حميد لحمداني، وحسن بحرلوي - مراجع سابقة.
- (٣٢) أدونيس، الثابت والمتحول - دار العودة - بيروت ١٩٨٧، ط ٣ ص ٣٢.

- (٣٣) حسن بحرأوى - مرجع سابق - فضاء السجن ص ٥٥.
 (٣٤) التجليات، ص ٧٨.
 (٣٥) نفسه، ص (٢٣٢)، (٢٣٥).
 (٣٦) نفسه، ص (٢٠٨).
 (٣٧) نفسه، ص (٢١٥).
 (٣٨) نفسه، ص (٢٥٩).
 (٣٩) نفسه، ص (٢٧٠).
 (٤٠) المعجم الصوفي، (حبيب الجند).
 (٤١) نفسه، (القلب).
 (٤٢) چون ماكزوى، الوجودية - ترجمة إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة، الكويت. العدد ٥٨ - ١٩٨٢، ص ١٦٦.
 (٤٣) التجليات، ص ٤٤٠.
 (٤٤) لمصون الحكم، مرجع سابق - ص ٣٢٩. ونظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ١٩٧٨، ص ١٥٢.
 (٤٥) نفسه، ونظر المعجم الصوفي، (المرآة).
 (٤٦) الوجودية - مرجع سابق، ص ١٦٩.
 (٤٧) لمصون الحكم، والمعجم الصوفي، (المرآة).
 (٤٨) الوجودية - مرجع سابق، ص ٢٧٨.
 (٤٩) نفسه، ص ٢٨٧.
 (٥٠) التجليات، ص ٦٣٨.

◆ في العدد القادم من مجلة فصول

- | | |
|-----------------|----------------------------------------|
| إليوت كول | - التخييل الشعبي للسندباد |
| محمد بدوى | - الراعى والحمام |
| محمد أبو العطا | - ألف ليلة وحلم بورخيس |
| هناء عبد الفتاح | - ألف ليلة رافد تأسيس فى المسرح العربى |
| سعيد علوش | - ألف سندباد .. ولا سندباد |
| عبد الله السمطى | - توظيف الليالى فى قصيدة الحداثة |

الحرية والجنون

دراسة في الأدب الروائي عند عبد الفتاح رزق

صلاح السروى

الآليات وتخليها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقاً مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعوري مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التي هي بقدر من التجريد - أزمة إنسان المجتمع البورجوازي الحديث الذي يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف» (بضم القاف) به إلى الوجود - بالمعنى الإكزستنتيالي للكلمة - ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسى معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التي لا يستطيع مجازتها إلا بالخروج التام على نسق هذا المجتمع، وإلا فعليه الاستسلام للاستلاب الروحي والمادى المملى عليه، وذلك على المكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذي يحيا في انساق مع الجماعة و«نماء» مع نسيجها البشرى - حسب لوكاتش - فيصبح وجوده من

إن عملية استقراء شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنا نكتشف تطوراً واضحاً في الموقف النفسى والسلوكى لدى أبطاله إزاء الواقع اليومي للمعيش. وهو في النظرة الأعمق واقع تاريخي، من حيث كونه حلقة في سلسلة من التغيرات التي تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التي تتعامل معها الشخصية الروائية. ويقدر قسوة تحولات هذا الواقع، ويقدر خفاء أساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والتشويش^(١)، الذي يمكن أن يصل به في مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون.

وللذلك، نجد أن البناء الروائي في أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى، حيث تصطبغ رغبة الإنسان في التحقق الذاتى المستقل، حسب طموحه الإنسانى المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظرى الجزئى، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه

وجودها وتغدو قوته وضعفه من قوتها وضعفها، ولذلك أتيج لإنسان هذه المصور تحقيق البطولة الملحمية من خلال الجماعة وبها. إنها البطولة «مطلقة السراح» فى مواجهة الكينونة المقيدة والمستلبة لإنسان العصر الحديث^(٢٢).

إن الصدام مع الواقع الاجتماعى - إذن - هو القدر الذى لا يمكن للإنسان المناصر مجاوزته، إلا بأن يتخلى عن تشبهه بحقه فى تحقيق حريته ووجوده الذاتى المستقل، وهنا تبرز الأزمة الوجودية للإنسان، ومن ثم الجنون بما هو محصلة طبيعية، وكذلك باعتباره الوجه الآخر للحرية المفتقدة على الصعيد الواعى، إنه الحرية السالبة المرتدة إلى الذات، المتحققة فى عالم الشخصية الداخلى اللاشعورى، بعد أن أخفقت فى التحقق فى عالم الشعور والوعى، فيصبح تعبيراً عن نوع من الهزيمة والانكسار الروحى لهذه الشخصية.

لقد تم تناول هذا المفهوم لأزمة الإنسان وهزيمته الوجودية - وإن كان بأشكال مختلفة - فى أعمال كثير من كبار كتاب الرواية العالميين، بدءاً من (دون كيخوته) لسيرفانتس حتى أعمال فرانز كافكا التى تمثلت هذا المفهوم أصدق تمثيل، ومن أعمال زولا وديستوفسكى وفلوير حتى فيرجينيا وولف وجيمس جويس وناتالى ساروت ومارسيل بروست... إلخ، ولا ننسى الكاتب الإيراني صادق هدایت، خاصة روايته اللذلة (البومة العمياء). كما عالج هذا المفهوم أيضاً كثير من الروائيين المصريين، ولعل شخصية «كمال عبد الجواد» فى (ثلاثية) نجيب محفوظ وشخصية «أنيس زكى» فى (فرث فوق النيل) وغيرهما نماذج دالة على ذلك، وكذلك نجد فى أعمال محمد عوض عبد العال وبعض أعمال جمال النيطاوى، خاصة روايته الأخيرة (شطح المدينة)، ويوسف القعيد، خاصة روايته الأخيرة (بلد المحبوب)... وغيرهم.

إلا أن الجديد فى أعمال عبد الله رزق أن مصر الإنسان لا يتحقق بوصفه محصلة لتجربة حياتية محددة،

أو نتيجة لنزوع سلوكى أو نفسى مباشر، وإنما باعتباره وضماً مقدرًا ومقرراً سلفاً، فغالباً ما تبدأ الرواية عنده بشخصياتها المهزومة بالفعل، ولا يبقى على الحدث الروائى إلا أن يوضح لنا كيف ستصاعد هذه الوضعية إلى آفاقها الجديدة، ومن ثم يصبح التصاعد الحلقى دائرياً فى الحقيقة، لأنه لا يعدو كونه تنويعاً من تنوعات الأزمة الإنسانية، مثلما نجد فى روايات: (إسكندرية ٤٧) و (الجنة الملعونة) و (الوليمة)، وأكثر من ذلك أن تدور كل أحداث الرواية فى مستشفى للأمراض العقلية، أو إعادة للأمراض النفسية، ومن خلال هذه النتيجة الجاهزة تدور الأحداث لتعرف تداعياتها ودلالاتها، مثلما فى روايتى (بامولاي كما خلقتنى) و (اغتصاب أوراق مجهولة). وبذلك يصبح هذا المصور جزءاً صميمًا من الحقيقة الإنسانية لا يتفصل عنها. ورغم أنه يطرح من خلال سياق سردي مضطرب ومعلل، فهو لا يشكل ذروة لهذا السرد أو خاتمة لأحداثه، وإنما يصبح هذا المصور ذاته بؤرة السرد وأداته الحديثة، فى الوقت نفسه - وسوف نفضل القول فى ذلك.

١ -

يبدأ منحى أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق بتلامس أولى مع الواقع الإنسانى - الاجتماعى المصرى فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فى رواية (إسكندرية ٤٧)^(٢٣)، حيث لا تخفى الرواية توجهها من العالم ولاتوارى رؤيتها المساوية له، وإنما تبرز ناصعة لانتظمتها الملاحظة، وإن كانت هذه الرؤية فى مراحلها الجنينية الأولى، قياساً بما سيلحقها من روايات. فبرغم النزوع الكفاسحى الإيجابى لـ «بكر» بطل هذه الرواية، فالسياق السردى للحدث يبطل تماماً مفعول هذا المنحى. فأحداث الرواية تبدأ داخل قصر عالى الأسوار أشبه بالسجن منه إلى القصر، تلفه الأسرار وتخيط به الأساطير والحكايات المربعة، وهوما يذكرنا للوهلة الأولى

مقاومته المحتلين، وهو ما يشي بروح وطنية ثورية تسعى الرواية إلى بثها، ورغم ذلك لا يمكننا إغفال مجموعة من الشواهد التي تؤكد أن هذه الدلالات لا تمثل الرؤية الفنية التي تجرى حولها عملية «التبوير»^(٤) داخل الرواية. فبرغم التطور الذي يتم من حيث انتقال جماعة المخدم من وضع الاستكانة والاستسلام إلى وضع المقاومة والصراع ممثلة في شخصية بكر، فإن المكان الروائي لا يتبدل كثيراً في بداية الرواية عنه في نهايتها، بل إنه في النهاية يصبح أكثر وضوحاً في دلالاته المأساوية، فالقصر الذي هو أشبه بسجن يستبدل به في النهاية سجن حقيقي يزعج فيه بكر ورفاقه الآخرين. وهو ما يوحي بالحركة المروحة التي لا تجاوز الحالة البائسة نفسها، إن لم تزدها كثافة، يضاف إلى ذلك أن دخول بكر السجن لم يتم بسبب القبض عليه أثناء مظاهرة أو أثناء توزيع المنشورات مثلاً وله في ذلك تجارب مليئة بالتوتر والهلع. ولكنه يتم بسبب وشاية قائد المجموعة به ورفاقه!! وهو ما يزيد الإحساس بهيبة الكفاح والنضال، فالضربة جاءت من حيث لا يمكن. لأحد أن يتوقع أو يتصور، كما أنه لا يمكن انتفاؤها أو تفاديها على أى نحو، وهو ما يؤكد الإحساس بقدرية الهزيمة، وأن أزمة بكر وهزيمته جزء من قدره الوجودي. يفانم من هذا الإحساس المأساوي دلالة العنوان على صعيد الزمان: (إسكندرية ٤٧). فعام ١٩٤٧ عام كوارث وفواجع حقيقي، فهو عام الكوليرا الذي حصد فيه عدد هائل من المصريين، كما أنه عام تقسيم فلسطين على المستوى السياسي الذي تخاول الرواية أن تطرح أحداثها من خلاله وفي إطاره هذا، غير أن هذا العام أيضاً عام انقسام الحركة اليسارية التي انتمى إليها بكر ووجد من خلالها طريق الخلاص، فآية سخرية أكثر من ذلك. ورغم محاولة الرواية بث نهاية محملة بقدر من الأمل على طريقة النهاية السعيدة، بأن يتلقى بكر في سجنه خبر إلغاء الأحكام المختلطة، وهو ما تم فعلاً عام ١٩٤٩ فتشور ذكرياته وآماله، فإنه كان قد خسّر فعلياً كل شيء تقريباً

برواية (القلمة) لكافكا. ولعلنا نلمح الدلالة التي تضفيها الجملة الأولى التي تبدأ بها الرواية، حيث جاءت على هيئة تساؤل، هو أقرب إلى التصديق والإقرار منه إلى التشكك حول الوضعية الأسطورية المرعبة لهذا القصر وما يحدث فيه: «هل هي حكاية حقيقية؟»، ثم نقرأ بعد ذلك ما يدور على ألسنة الأطفال الصغار الذين يلعبون بجوار سور القصر من الخارج: «هل التهم أصحاب القصر الطفل الذي قفز عبر أسواره ليحضر الكرة التي قذف بها أحدهم إلى داخله؟» ورغم أن الرواية لا تجيب عن هذا التساؤل، فإنها نجحت في إعدادنا نفسياً - عبر البرولوج الموحى الذي جاء على هيئة حوار بين الأطفال - للتعامل مع الواقع اللاإنساني لسكانه، سواء كانوا سادة أو خدماً. فالسادة يرفلون في النعيم والفساد وعمارسة الظلم على خدمهم داخل القصر، إضافة إلى الضعفاء خارجه. بينما يعاني خدمهم مرارة الفقر وحياة الحيوانات وفضاظة سادتهم وتكليفهم الساذي بهم عند أول خطأ أو بادرة تلمس. حدث هذا لـ «زهران» والد «بكر» الذي شفه السيد على أنصان شجرة زرعها زهران يديه. ورغم أن هذا الحدث لم يتم داخل الزمن الروائي، ولكن تستدعيه على الدوام ذاكرة بكر، فإنه يقوم - إلى جانب باقي الأوضاع البائسة والمظالم التي تقع على أسرة بكر - بدور المفجر للتحول الثوري عنده، حيث يلتحق بإحدى المنظمات اليسارية السرية لمقاومة المحتلين والأثرياء على قدم المساواة. وتنتهي أحداث الرواية وقد زج بكر في السجن هو ورفيقته، بينما أمه وأخواته البنات يبحثن عن مأوى وعمل بعد طردهن من القصر إثر القبض عليه. وبالرغم من الدلالة الاجتماعية المهمة التي تطرحها الرواية من حيث رصد التناقض بين من يملكون ومن لا يملكون، ومقدار الظلم الواقع على الطرف الأخير، خاصة حينما تصل المفارقة الموحية بالظلم والكران ذروتها بشتن «زهران» على شجرة من غرس يديه!! ورغم الدلالة الخاصة التي يشتملها اسم زهران، إذ يحيل إلى شهيد دنشواي الذي شق من جراء

وبرغم الاستمرار والتعليل الذى أدى إلى قدر من الترهل فى هذه الرواية، وهو الأمر الذى نتج فى ظنى عن أنها كتبت فى الوقت نفسه الذى كانت تنشر فيه أجزاءها. سلسلة فى مجلة «صباح الخير»، فقد وضعت هذه الرواية أيدنا على تنويع أخرى من تنوعات العذاب الإنسانى، الذى يستمد أسبابه الرئيسية من التكوين الروحى الإنسانى الطامع بالطبيعة من جانب، وكذلك من قسوة الواقع المادى الذى يسحق هذا الطموح بعنف بالغ ومن هنا تبرز أمامنا شخصية «صابر» البطل الذى يشي اسمه بمقدار بؤسه الممتد فى القدم والذى لا أتصور أنه قد وضع بالمصادفة، إنه موقف بسيط يعانى الاحتقار والفقر وانكسار الأحلام، إلا أنه - حسب السياق الروائى - يتلقى دعوة للذهاب إلى منزل فى شارع يسمى «شارع الفردوس» والدلالة واضحة تماماً، إنها الجنة التى يحدها عالم من الجمال الخالص والمتعة الحقيقية التى تلبي احتياجاته الجسدية والروحية والعقلية كافة. وبرغم رومانسية الجانب العقلى المتمثل فى الفتاة التى أسماها «حكمة»، بما لا يتناسب مع احتياجات عالمنا المعاصر، فإنها كانت كافية لإكمال جوانب المتعة والجمال المختلفة التى أحاطت ببطلنا وأدت إلى نجاحه المبهر فى عمله وحياته الواقعية، غير أنه لم يفتن بكل ذلك وأراد أن يكون رئيساً للمكان وأصحابه، مما أفسد اللعبة كلها، ومن ثم عاد ملعوناً من حيث أتى.

إن هذه الرحلة الخيالية - برغم أنها تستمد بعض عناصرها من أعمال كلاسيكية مثل: «الفردوس المفقود» لميلتون و«يوتوبيا» توماس مور و«رحلات رينسون كروز» - تحمل كذلك ملامح محلية، قومية وطبقية واضحة فبطلها كما تصور الرواية، يحمل صفات الموظف المصرى الذى يطرح هنا بوصفه نموذجاً للإنسان بصفة عامة، حيث ما إن تتوفر فى يده السلطة حتى تتحرك فيه شهوة السيادة والسيطرة على الأدنى منه، وهم بدورهم يقابلون سيطرته باستكانة شبيهة، ريثما يحصلون على

ولا يزال يراوح فى السجن ولا يزال ثأره جاثماً فوق صدره. ومن ثم تصبح الجملة الأخيرة محملة بدلالات كثيفة على أكثر من مستوى فى هذا الصدد: «السمت... والغواء... والذكريات... وعيون زهران المفتوحة... فتمتى يخرج من هنا... متى؟» إن هذا المونولوج يؤكد ما ذهبنا إليه من تصور لتوحد المكان فى البداية والنهاية، وعودة الروح إلى انتكاسها فى النهاية كما كانت فى البداية. فهل هى حكاية حقيقية؟ كما تقول الجملة الأولى فى بداية الرواية، أم أنها حالة المعاناة الوجودية القدرية التى كتب على الإنسان - سيزيف العصر الحديث - أن يقاسمها بمقتضى كينونته الإنسانية؟

٢ -

تتفاقم هذه الأسئلة وتتصاعد حللتها وتكشف دلالتها بصورة أكثر إيجازاً فى رواية «الجنة والملعون»^(٥)، حيث نلاحظ انتقالاً أسلوبية - فنية وفكرية واضحة، أبرز مظاهرها التخلي عن ضمير الغائب الذى يتحدث به الراوى معلقاً على أحداث العمل، بينما هو منفصل عنه، لنجد هنا ضمير المتكلم، الذى يعنى الانتقال من الرصد الموضوعى والرؤية المحايدة للعالم والشخصيات، إلى الذاتية والرؤية التى تنطلق من العالم الداخلى للذات الروائية، وهو ما يعنى أننا قد أصبحنا داخل منطقة أقرب إلى تداعى الرؤى والانطلاق غير المحدود للخيال. وتلك أولى أشكال الانفصال عن العالم الخارجى وعدم التقيد بمنطقه أو مكوناته «إما يأساً منه أو استثناء عنه»^(٦) كما تقول الناقدة المصرية هـ. ساس أنا ماريا H.. Zasz Anna Maria؛ حيث لا نجد الشخصية هنا ملاذاً من عذاباتها وآلامها إلا بأن تخلق لنفسها عالماً خيالياً تحقق فيه كينونتها المبهمة وطموحاتها المجهضة. غير أنه حتى فى هذه الحالة لا ينبج بطل عبد الفتاح رزق فى تجاوز بؤسه الأرضى المادى، فيطرد من جنة الخيال، ليعود «لملعونا» كما بدأ من أيام آدم الذى خرج من الجنة - حسب القصة الدينية.

السلطة وهكذا دواليك، وهو الأمر الذى يجعل صابر يتشبث باستكمال هذه السيادة فى عالمه الخيالى، فتكون نهايته ونهاية عالمه معاً. بذلك يخطو عبد الفتاح رزق خطوة أبعد مما طرحه فى روايته السابقة، فى مجال بحثه فى أزمة الإنسان. فإذا كانت أزمة بطل (إسكندرية ٤٧) ناتجة عن وقوعه ضحية لطموحه فى التحرر فى مواجهة قوة عاتية لا قبل له بها، فإن أزمة «صابر» هنا ناتجة - إلى جانب ذلك - عن نقص وتشوه أخلاقى وروحى مركب فى تكوينه، ومن ثم يصبح يؤسه غير مستحق «للشفقة والعطف» اللذين يتولدان تلقائياً فى الرواية السابقة التى تحمل ملامح تراجمية واضحة، إننا نحصل هنا على هجائية ساخرة من الإنسان ومن ضعفه الروحى، بما يجعلها تحكم عليه - حسب الرؤية الميتافيزيقية التى تستديرها - بأبدية المعاناة والمذاب. وعلى ذلك، فإن هزيمة البطل وإدانته هنا إنما هى هزيمة وإدانة للنوع الإنسانى بأكمله، تدل الرواية على ذلك بالمشهد الأخير الذى يبرز الذات التى تضخمت بأوهام السيادة والتفوق عند البطل حين يقول:

«أطرق الباب بكلتا يدي..

يظل الباب موصداً فى وجهى دون مجيب..

أنادى .. أصبح .. أصبح ..

أنا أستاذ الكل .. أنا رئيس مجلس إدارتكم ..

أبشروا (...) لماذا لا تفتحون» .. إلخ.

٣ -

تتواصل هذه الرؤية وتوسع دائرتها فى رواية (الوليمة)^(٧). فبدلاً من فرد واحد يحتل مساحة الضوء البؤرية، كما فى الروايتين السابقتين، إذا بنا أمام بانوراما واسعة تشمل قطاعاً اجتماعياً بأكمله. يتبدى ذلك من خلال مشاهد متقاطعة ومتقطعة بما يشبه المونتاج السينمائى، بما يتيح الإطلال على عوالم بالغة الغنى لكل شخصية وعوالمها الداخلية وأحلامها وتداعياتها المعنوية - الروحية والفكرية الخاصة - وتقاطعاتها مع

الشخصيات الأخرى، كل ذلك فى بناء روائى معقد ومحكم حقيقة. يتمثل هذا القطاع الاجتماعى فى أسرة من الطبقة الجديدة الانفتاحية الصاعدة، التى استطاعت تأمين الاحتياجات المادية لأبنائها، ولكنها أبداً لم تستطع تلبية احتياجاتهم الروحية، فأخذوا جميعاً فى التخبط والدوران حول الذات. فهناك الأب الذى بدأ رانقاً للأحذية فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، ثم أصبح مليونيراً «يمتلك نصف القاهرة»، والآن يدور وراء الجميلات والمشيقات من القاهرة إلى الإسكندرية إلى بيروت. وهناك الأم التى كانت تحب شخصاً آخر أكثر احتراماً ولكنها لم تنله فأصبح عليها أن تعاني من خيانات زوجها وفراغها الروحى والمادى، فأعلنت تعرض كل ذلك بحلقات الزار والاختلاء بخطابات حبیبها السابق، والابن المهندس الذى يطلق زوجته بعد خياناته المتكررة لها، وتكون كل مشكلته بعد ذلك هى كيفية استعادتها بعد أن ارتبطت بآخر، ثم هناك الابنة الأولى طالبة الحقوق التى لا تعرف ماذا تريد من عالمها بالضبط، كل ما تدره هو أنها تتقلب بين أحضان أصدقائها الذين يشاركونها الانحطاط والضياع. ثم هناك الابن الثانى طالب الطب، وهو الوحيد الذى يهى مقدار الكارثة التى حاقت بأسرته وعالمه وطبقته فهرب إلى قراءة التاريخ، ولكنه - للمفارقة - لا يقرأ إلا حكايات الظلم والقتل والعنف والخيانة، التى تعد معادلاً - من نوع ما - لما يحدث فى عالمنا المعاصر، فيقرر الهرب إلى منزل جدته فى هذا الحى الشعبى الذى لا يزال يحتفظ ببعض من أصالته وتماسكه. وهذا الهرب متسق تماماً مع هروبه إلى كتب التاريخ، فهل تنطبق كوارث التاريخ التى يقرأها، من حيث الدلالة، على حقيقة الحى الشعبى فيصبح هروبه عبثاً؟ إن الرواية بذلك تقيم تقابلاً بين عالمين. تقيضين، عالم ينتمى إليه أفراد هذه الأسرة بأصولهم الشعبية وعالم يتمسحون به ويتعلقون بأذياله، فهل يستطيعون المواءمة بينهما. إن فشلهم فى ذلك هو الذى ستترتب عليه الحالة العدمية والتمزق الروحى الذى

لإنسان عصرنا الضائع العاجز عن تحقيق حلم الفضيلة.

يهد أن الفارق الرئيسى الذى يجعل هذه الرواية مختلفة عن الروايتين السابقتين - واللاحقتين كما سنرى - هو أنه يملل هذه النظرة ويسببها بوضعية وظروف اجتماعية محددة، هى شهوة التملك المصاحبة للانتقال الطبقي الفجائي من وضع ما دون حد الكفاف إلى قمة الثروة والنفوذ. تجد شهوة التملك تلك تأخذ طابعاً مرضياً لدى عميد هذه الأسرة الذى لا يكف عن مغامراته العاطفية فى عالم النساء، جنباً إلى جنب مع مغامراته فى سوق المال والأعمال، فالمرأة بالنسبة له - كما تقول الرواية: «مثل سيارته وهو مثل حقيبة يدهاء. فهو يستمتع بها ويمتلكها ولا يجد غضاضة فى استبدالها كلما وقعت عيناه على الأجمل، تماماً كما يصنع هذا مع سيارته أو صفقة أو عملية تجارية. وهو يمارس ذلك مع زوجه بالقدر نفسه الذى يمارسه مع عشيقته «وصال» - الفنانة المغمورة التى تطمح فى الإفادة من أسواله فى أن تكون بطله فى أحد الأفلام. ومن ثم تتسرب هذه الحالة إلى باقى أفراد الأسرة، بتتبعات مختلفة. الغريب أن انحرافات كل منهم يعلم بها الجميع ويتواطأ عليها الجميع كذلك، فيغفل الزيف كل شيء ويتعامل كل مع الآخر على أساس قاعدة - ما أسمته الرواية - «المستر المكشوف أو المكشوف المستور»:

«إلى هذا الحد يتقنون اللعبة بكل أمهاتها، المهم أن يظل الأب أباً وتظل الأم أمّاً، وأن تكتمل صورة الأسرة فى بروز ذهبي يخطف عيون الناس، ويشغلهم البريق عن التأمل - ولو للحظة قصيرة - فى التفاصيل الحقيقية للصورة، وحتى لا يتعرفوا على بشاعة أن كل واحد منهم ليس هو حقيقة هذا الذى يتسم، وليست حقيقة تلك التى تحيط بيدها فى حنان كثف الواقع بجوارها».

ألم بهذه الأسرة، هذه الحالة العدمية تمثلها أمصدق تمثيل الابنة الصغرى، طالبة طب الأسنان (نورا)، التى تعد محصلة لكل إحباطات وتغاضات هذا العالم. فهى لا تجد لها دوراً إلا التعليق على أحواله وكوارثه، وربما التشفى فيه. وهى شخصية ليس لها عالم داخلى فحيتها خالية من الطموح أو الألم أو السعادة، كل آلامها وسعادتها - إن وجدت - تأتى من خلال ما يحدث للآخرين، إنها الملقق المحايد بارد الأعصاب الذى يرصد العالم دون أن يكون له دور مباشر فى صنع أحواله أو الانفعال بها حتى، فقد انفرذ الآخرون بالفاعلية التى كانت كافية لأن تملأ حكاياتها وأحوالها المثيرة كل فراغ حياتها، فإذا بها تتعطل لديها ملكة الفعل والقدرة على الحلم والطموح، خاصة أنها قد شهدت النهايات المخطط لأحلام كل المحيطين بها، وعلى الوجه الأخص والدتها التى تعد نموذجاً مجسداً للفشل والألم، وقدر عمق ارتباطها بأبها يتعمق لديها الإحساس بالعبث والعدم. إن هذا التكوين الإنسانى الشاذ، إذن، هو ناخٍ عدم الاستواء الروحى والفقر المعنوى وشبح الفشل الذى يطارد كل المحيطين بها. تقول فى مونولوجها - الذى جسده على هيئة مذكرات - فى نهاية الرواية:

«نورا تذكرت نفسها أخيراً، ولكن ما المانع وكل واحدة لها حكاية. أخاف أن أعلق بهم فيتتهى بي الحال إلى «أم كرم» (تقصد صاحبة حلقة الزار التى ترتادها أسها) وإلى دفوف وأنانيسد زينهم (حيث يقع الزار) «ضحكوا عليكى يا عبيطة فليضحك من يشاء يا سامية [أختها الكبرى]، أنا نفسى أضحك».

هل يستطيع أحد أن يخبرنى حقيقة الفرق بين الضحك والبكاء؟!٩.

هذه الحالة العدمية إذن هى محصلة التجربة الروائية التى يسوقها كاتبنا، وهو بذلك يواصل تطبيق نظريته

مشوى منزوع الديدن والساقين ولكنه غير
منزوع الرأس. تفرست فى الوجه ، ضمرت
ملامحه من أثر الشواء وعرفت على الفور أنه
وجه أخيها «حمادة» .

وكانت «وليمة» كبيرة أكل منها الجميع دون استثناء
بتلذذ. وترى (سامية) فى حلم آخر أن الجميع قد نصبوا
محكمة لهاكمتها عن ما اقترفته، فإذا بها تسأل: «أين
(حمادة) ؟ هل هو الجنى عليه هذه المرة أيضاً؟» .

إن (حمادة) طالب الطب، إذن، هو الرمز المفارق
لما عليه هؤلاء من غصة وبشاعة وتورط فى الأرواح، فهو
النقيض، وهو لذلك مكروه حتى وإن بدا غير ذلك. ومن
ثم كان عليه أن ينسحب. ولكنه انسحاب الغفران قبل أن
تفرق السفينة، كما أنه انسحاب إلى عالم أكثر غربة
عنه، فهو يكاد - كما تقول الرواية - «يرجع به مشات
السنين إلى الوراء»، من حيث تخلف البنى واكتظاظه،
حتى إنه تردد فى استكمال مشروعه بالانتقال إليه، إلا أنه
كان قد اتخذ قراره «ولابد أن يمضى فيه حتى
النهاية» كما تقول الرواية. إن هذا يعنى أنه يمكن أن
يكون قد تورط فى هذا الاختيار، وأنه كالمستجير من
الرمضاء بالنار، كما أشرت، فهذا البنى القديم هو سليل
هذا الزمن الذى يقرأ عنه فى كسب «ابن ياس» و«ابن
نغرى بردى».. إلخ. وهو زمن انحطاط حقيقى ملئ
بالمظالم والنكسات والتخلف، فهو إذن محاصر وعليه أن
يختار بين شيئين . يمكن أن يقول إن تلك هى
وضعية الإنسان الأمثل الذى تطرحه الرواية وتلك هى
رؤيته للعالم.

إن هذه الرؤية العدمية تتسحب أيضاً على (سامية)
طالبة الحقوق الباحثة عن الحب والحرية، ولكنها، أبداً،
لا تحصل إلا على الخسران والنكال، إنها رجيمة ومدانة
من الجميع، حتى الذين يمارسون انحرافاتهما، مما يجعلها
تتحيا فى كابوس دائم مزعج وأحلام مليئة بالشهوة

تقسيم الرواية تقسبلاً بين عالمين متوازيين
ومتجانبيين، فى آن، عالم البراءة والنقاء المتمثل فى البنى
الشعبى الفقير ومنزل الجدة المحسكة بالأصالة وطهارة
الزمن القديم، والتي لا تى تعبر عن رفضها لمسلك ابنها
وأستره وعالمه، عالم البراءة هذا، فى مواجهة عالم الثروة
والانفلات الأعمى لشهوة التملك التى تنفلت معها
كافة الشهوات المنمرة. هذا التقابل بقدر ما يعنى إدانة
هذا العالم الأخير، يخلق أيضاً مجالاً لتمجيد الانسحاب
والهروب وليس المواجهة والتغيير. إن «حمادة» طالب
الطب، لا يتفقه بكلمة احتياج واحدة مع أى من أفراد
أسرته، ولم يحاول كشف الواقع الزائف الذى يخلف
حياتهم وعلاقاتهم، وهو بذلك يلتقى معهم فى أن يخلق
شرفته الخاصة حول نفسه، وينسحب من عالمهم
بمفرده، الفارق الوحيد بينه وبينهم، هو أن نزوعه
الاعتزالي وخروجه من المنزل الذى يشبه خروج سكان
البدروم فى مسرحية (الناس التى تحت) لنعمان عاشور،
وخروج نورا فى مسرحية (بيت الدمية) لإيسن، يكشف
مقدار ما وصل إليه تفننهم وزيف حياتهم، لذلك تتخلق
ضده كراهية ذينة لم تفصح عنها الرواية مباشرة، بل إن
الجميع يحبونه ويحسونه بإعزاز ظاهر، فقط تعرف ذلك
من الحلم الذى رآه الأخت الكبرى (سامية) والذى
جاء منه عنوان الرواية (الوليمة)؛

«لم تكن تدرك أنها تخلم .. كانت الأم
تدعوهم جميعاً إلى المشاء . لم تر أسها أبداً
كما رأتها فى تلك اللحظات كانت قد
استطلت وأصبحت تقرب أباه فى الطول
وكانت تمسك فى يدها اليمنى سكيناً كبيرة
من النوع الذى لا يصلح إلا للذبح. أما أبوها
فكان يبدو وكأنه فقد أناته ورتقه وتحول إلى
إنسان آخر تترك عيناه وتفرس أنيابه فى شفته
السفلى (....) فور أن تم استبعاد الغطاء
الضخم ظهر المشاء عبارة عن جسم آدمى

والعنف والدم، مما يجعلها على مشارف الجنون، وليست مصادفة أنها تتصور نفسها دائماً جسداً بلا رأس.

هكذا تكتمل دائرة البؤس المصاحب للثروة والرفاه المادى حول هذه الأسرة، فهل هناك ارتباط شرطى بين هذين العنصرين داخل الرواية؟ إن الارتباط بينهما ليس ارتباط سبب بنتيجة، ولكن ارتباط العامل للمرجع به مرجوه، فالظلم والقهر والأنانية وشهوة التملك قديمة وقارة فى نفس الإنسان حسب الرواية وما تودده من المقطوعات التي أشرت إليها، أما الثروة فهي، فقط، قد تثير هذه النزاع وتجعلها تستشري بما يجعلها مدمرة لأصحابها خاصة حين يفتشرون إلى قدر كاف من النبل.

وبرغم أن الرواية لا تتحدث حتى نهايتها عن كوارث ذات بال، إلا أننا نستطيع أن نتنبأ بمصير هؤلاء البشر وأن نتعاطف مع هذا المصير، برغم كل شيء.

٤-

فى الروایتين التاليتين (يا مولای كما خلقتى)^(٨) و(اغتنصاب أوراق مجهولة)^(٩) يصل هذا الانهيار إلى أقصى مده، إلى الجنون الحقيقى، وذلك بعد أن وصل التناقض بين الفرد والمجتمع إلى نقطة فاصلة لم يعد من الممكن تسويتها أو التراجع عنها.

وهنا نرانا قد عدنا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم، حيث الرواية عبارة عن مونولوج واحد طويل تسرد فيه الشخصية، بلغة حالتها، صبرورة وضعها وتحولاته الحديثة والروحية، وهو ما يجعلنا نحصل على وثيقة بالغة الصدق والأصالة، تنطق بلسان البطل - الحالة، الذى أصبح يرى العالم كله فى داخله وليس خارجه، وما الخارج إلا مثير لهذا العالم الداخلى الذى استأثر وحده بالأهمية والفاعلية. هذا فى الوقت الذى انحصر فيه المكان فى عيادة للأمراض العصبية أو مستشفى للأمراض العقلية، مما

يؤدى إلى ازدواج الحصار المضروب حول الشخصية، مابين حصار روسى ومعنوى وحصار مكاني، وهو ما يجعلها أكثر إحساساً بالمعاناة، ومن ثم أكثر حدة فى تناولها وتفاعلها مع الحدث، ولكنها إلى جانب ذلك أكثر مدعاة للتعاطف لأنها بالفعل والنتيجة تمثل نموذجاً واضحاً لحالة سيزيفية كتب عليها أن تعاني للأبد تحت وطأة عالم قاس، كالقدر الأعمى لا يرحم، فيصبح الملاذ كابوس الخيال الذى لا يننى يجدد غرته ويقامق آلامه.

نرى هذا المضنون فى رواية (يا مولای كما خلقتى) التى يجسد عنوانها المصير الذى آل إليه إنسانها، فقد خسر كل شيء بعد أن كان حائزاً كل شيء. اللقب العلمى والاسم الرنان فى عالم الطب النفسى والعيادة والمنزل والزوجة والأبناء... إلخ، فإذا به هو نفسه مريض نفسياً، لا يمتلك شيئاً، وبعد أن كان يأمر فيطاع أصبح يؤمر وعليه أن يطيع وإلا «فالحقنة» ماثلة. إن المفارقة الكامنة فى هذه الوضعية هى نفسها مفتاح الدخول إلى عالم الرواية. تبدأ مأساة (الدكتور نظمي) بأن تطلب زوجه الطلاق بعد خمس فتيات جميلات أعجبهن زواجهما الذى دام خمسة وعشرين عاماً، والقضية ليست فى ذلك تحديداً، ولكن فى أن من اختارته ليكون زوجاً لها إنما هو شخص جاهل من أغنياء الانفتاح والسوق الحرة يسمى (الدكش)، حيث يلعب خيال الجميع بسيارته الفارهة وأمواله وهذاه الباذخة، وهو ما يجعل (الدكتور نظمي) يشعر بإهانة حقيقية، ثم تتوالى الكوارث، حيث يتحول فجأة من فاعل فى حياته وحياة الآخرين إلى مفعول به، بعد أن فقد توازنه النفسى، يتولى (الدكش) تزويج بناته هو الواحدة تلو الأخرى حسب مقياسه ويتصرف معهن وكأنه قد امتلك مصائرهن وأصبح مسؤولاً عنهن، حتى إنه ذهب مع صغرى البنات إلى المدرسة عندما طلبوا حضور ولي أمرها. إن (الدكش) يسد عليه كل منافذ الحياة

من هنا يمكن أن تكون الرواية محملة بدلالة اجتماعية واضحة، إلا أن مسلك البطل تجاه ما يحق به هو الذى يدعو إلى التأمل: فهو يتصور الأوضاع القائمة فى إطار سيرهالى متوافق تماما مع حالته النفسية الرمادية، فهناك المدينة التى تختفى منها الجدران ومن شوارعها الأرصفة، وحتى الشوارع نفسها فهى بدون أرضية لسيارات.. فكل شيء مقلوب ولا معقول.. وهو يتوقع لذلك أن ينادم الزلازل هذا العالم:

«أحس بنفس إحساس الكلاب إن الزلازل وشيك الوقوع.. سيموت كل الناس كما ستقوم الكلاب.. القطة وحدها ستكون قادرة على البقاء.. لا لأنها بسبعة أرجوح.. ولكن لأن الذى سيحدث هو من تدبير القطة.. يجب أن يسارع الكل بمغادرة تلك المدينة قبل أن تنتصر القطة».

إن القطة كما هو واضح هى الرمز الذى قرر أن يرمز به للدكش وربما قصد استعارة عبارة «القطة السمان» التى كانت شائعة أواخر الستينيات، على أية حال فالعلاقة قائمة، وهى أن من يدبر هلاك هذا المجتمع إنما هو واقع فى خصومة شخصية مع «الدكتور نظمي» ومن ثم حققت عليه لعنته ومقاومته ليس من أجله فقط ولكن أيضا من أجل ما يؤمن به وينتمى إليه، إلا أن الغريب أن طابع المقاومة هنا سلبى وهروبى تماما، فأمة الوحيد فى الانسحاب من المدينة وليس مقاومة القطة أو إبادتها، وهو ما يذكرنا بمسلك (حمادة) طالب الطب فى رواية (الوليمة)، فالرؤية متسقة تماما من كليهما. ويتضح هذا النزوع الهرزى المتعالى فى حلم «الدكتور نظمي» الذى يتصور أنه سيخلصه من هذا الكابوس الفظيع..

«لا ألتطع إلى «يونيو» أضغ لها كل المقاييس وأبعد عنها الشياطين والأشعار والمعتزين بالأنياب .. ضرورة هؤلاء تأتى قبل

ويحاصره فى كل مكان، حتى إن زوجه وبنته أخذتا يتحدثن بلسان (الدكش) ويستخدمن مفرداته: «الفلوبس، البوتيكات، حسابات البنوك، المكسب» .. إلخ، مثل أن تقول الزوجة (السابقة):

«كنت فاكدة إن السوق ده حاجة سهلة، لكن ياه كله عايز ياكل كله .. فىن وفين لما عرفت أكل أنا كمان . فتفكر أنا رصيدى كام فى البنك دلوقتى؟ موش حصديق .. هو يعنى موش أرانب كتيرة .. لكن أهو شوية أرانب.. وحاقولك حاجة تفرحك .. كل بنت من البنات لها حساب فى البنك دلوقتى».

إن ما يؤلم (الدكتور نظمي) حقيقة هو أن هذا (الدكش) قد استطاع - خلال فترة قصيرة - أن يخترق عالمه وأن يؤثر فى كل من التقى بهم من أسرته والمحيطين به، فى حين فشل هو طول عمره بأكمله أن يرسى داخلهم ما يجعلهم يصحسون أمام عالم «الدكش» بمفرده، حيث استطاع تخويلهم من بشر إلى أن يكونوا مجرد «فم أوسع من فم السمحاق لالتهام كل شيء .. كل شيء» حسبما يصور «الدكتور نظمي». وتتفاقم أزمته أكثر عندما يتصور أن «الدكش» يتمدد ويتوسع ليشبع الوطن بأكمله .. «الدكش يسد على كل الطرق .. خريطة مصر أصبحت مزدحمة بالمدين التى تحمل اسمه .. تعالى انظري معى إلى الخريطة. دققت فى الدوائر الحمراء بين بورسعيد والقاهرة».

إن شخصية الدكش بهذا التصوير قد تكون مشابهة من حيث التكوين والدلالة لشخصية (مصطفى سالم) فى (الوليمة)، إلا أن الفارق هو أن زاوية الرؤية لكل منهما مختلفة، (فالدكش) يبرز رمزا لكل عناصر القبح والتشوه المادى والأخلاقي الذى انتاب المجتمع المصرى، حين سيطر جهلاؤه وأفاقوه على ثروته، فكان الضحية هم مثقفوه وشرقاؤه.

حيث هو ظالم بطبيعته وقاس بتكوينه، فلا يبقى أمام ضعافه إلا الجريمة أو الجنون. وقد نلصق هذا في بطلتنا مدرسة الفلسفة وعلم النفس (ليست مصادفة أنها تشترك في ذلك مع الدكتور نظمى)، التى تقوم بتدوين تجربتها كشابة بطريقة سرية، ومن ثم أصبحت لدينا هذه السيرة. حيث تكونت لدينا .. من خلال تقاطع علاقات بطلتها مع الآخرين .. بانوراما حقيقية لمأساة إنسان هذا العالم، الباحث عن حريته حتى وإن كلفه ذلك أن يفقد كينونته. لقد نشأت فى بيئة فقيرة، توفي أبوها وتزوجت أمها من رجل كالحيوان، وبذلك انفتح باب الجحيم ولم يخلق، أحبت فى صباها وأخفق حبها، وعندما تزوجت فى شبابها لم تجد إلا حيواناً أسود لا يمتلك إلا عضلات (فهو مدرس للتربية الرياضية)، إنه كابوس الواقع الذى لم تقو على احتماله، وعندما ولدت منه جاء طفلها أسود مثله، قتلته، وهى طوال الرواية تتكرر ذلك وتنادى السؤال عن طفلها. إن أزمته الحقيقية فى ذكائها الحاد وشعورها المرهف، وهو ما جعل إحساسها بالظلم والقيح والوحشية مضاعفاً، وعندما قتلت طفلها كانت بذلك تقطع آخر خيط يصلها بهذا العالم، فلم تعد تقوى على الحياة فى إطاره. تقول لصديقتها التى تدفعها إلى الهرب من المصحة: «الهرب لن يحل المشكلة العالم فى الخارج كله وحوش». وهى لذلك تخلصت من العالم كما حاول (الدكتور نظمى)، ولكن دون تمال عليه، بل بإشفاق ورائ له، وهى لذلك تحاول فهم أسباب مأساته وإمكان حلها على طريقته وحسب منطقها الخاص، إن أزمة بلادنا أنها تقع فى أفريقيا المتخلفة (نلاحظ أن زوجها وطفلها كان لون وجهيهما أسود) ولذلك يحوى مجتمعنا كل هذه الوحشية والبداية، وقد آن لمصر أن تنهض، وهى لذلك تضع مشروعاً كالذى وضعه الدكتور نظمى، مع اختلاف جوهرى، هو أن مشروعها ليس هروبياً، بل إيجابياً فعلاً: «ستترك للمملكة الوادى المهترئ لتنتقل إلى الأطراف .. إلى قمم الجبال

ضرورية أن يكون كل شيء على ما يرام .. تمام .. فليس أخطر من خداع النفس .. آه .. كل ما أريده هو أن أصدق جبلاً عالياً يطل على كل ما فى «الغاية» (...) لن أكثر أن يسدل الظلام ستاره على كل للعالم .. لكفىنى تلك الأضواء المتناثرة لأقول هنا حكاية .. وهنا حكاية .. على طريقة هنا مقص وهنا مقص .. وفى النهار .. فى ضوء الشمس .. سارى الجميع .. سارى الملكة وهى تنهادى بكل البراءة .. فليفعل كل من يذب على الأرض ما يريد .. يكذب .. يزد .. يختلس (...) فأنا أراه من فوق الجبل مجرد حمل وديع لا تعينى أسراره وفضائحه ..

وهكذا، فالتخلص من المأساة هو التعالى عليها فتصغر ويقل شأنها. إننا لا نتعامل مع هذا القول على أنه مجرد هليان أحد الجانين، ولكن على أنه نزوع إنسانى فى مواجهة تحد مصيرى يستهدف وجوده الشخصى المادى والمعنوى. لذلك نجد أنه نوع من اليأس الشديد والمعجز عن المواجهة والمقاومة .. انظر إليه وهو يواصل: «أنا لا أهرب من فضلكم. كل الحكاية أن ما أعرفه عنكم فظيع .. فظيع .. وما عرفته منكم أكثر فظاعة..». إن هذا الانسحاب والهرب إلى جانب ذلك، هو أيضاً بحث عن الحرية المستقلة والذات الملهرة فى عالم أصبح يفضيه.

— ٥ —

على نحو مماثل وربما أكثر إيجابية جاءت بطلنة رواية (اغصاب أوراق مجهولة). إنها هى الأخرى ضحية لواقع ظالم لا يرحم ولا يتنازل عن أن يسحق إنسانيته حتى يفقد ذاته، ولكن هذا الواقع ليس مجرد الواقع الاجتماعى الذى يتميز بقسماته الطباقية الموضوعية الواضحة، إنه هنا واقع الإنسان بما هو كذلك، (وهو ما يجعلنا نتذكر ما قلناه عن رواية «الجنة والمؤمن»)، من

(إسكندرية ٤٧) فأبطاله لا يقاتلون - ثم يتهزمون أو يتصرفون، وإنما هم مستلبون مفترون منذ البدء، لذلك فإن تعاطفنا معهم لا يتم إلا على صعيد أنهم يمثلون الوضع الإنساني الذي ينتظم إنساناً مجتمعات هذا العصر. إلى جانب ذلك، فإننا نلاحظ أن هؤلاء الأبطال ليسوا عاديين من ناحية التركيب الوجداني والروحي، وإنما يتميزون بوجودهم بالغ الحساسية والرهافة لذلك كان وقع الأزمة عليهم ماحقاً، بلغ في ذراه القصوى مرحلة الجنون.

يبد أن موقف عبدالفتاح زرق من إنسانه يبدو على قدر من التناقض، فهو حيناً يبدو متعاطفاً معه مبرراً لأزمته ومتفهماً لمبررات سقوطه، وحيناً آخر يبدو هازئاً منه سائحاً عليه، ولذلك لم تتسق رؤيته للجرحى الإنساني، بقدر إنساق رؤيته في موقفه من العالم وعوامل الإحباط فيه.

في النهاية، فإنه لا يمكن إغفال المستوى الفني الرفيع - باستثناء بعض الهفوات في رواية (الجنة والمعمون) - الذي جاءت عليه أعمال هذا الروائي المبدع، حيث أفاد من كل إمكانات الجنس الروائي ووظفها جميعاً بما جعل أعماله نموذجاً حقاً لتطور الرواية المصرية المعاصرة.

الشرقية، ابتداء من المقطم وحتى يرنيس .. وإلى جوف البحرين الأحمر والأبيض .. إلخ. ومن هنا تبرز أزمته باعتبارها الإنسان المشرق المغترب الذي يواجه برغم ذلك الحلم بعالم أفضل - وذلك بخلاف هامشية الدكتور نظمي بطل (يا مولاي كما خلقتي) - تتحقق فيه الحرية، حتى وإن كان ذلك عن طريق الجنون، فالجنون، هنا تحديداً، حرية وإن كانت على نحو آخر.

٦-

هكذا تكتمل ملامح أزمة الإنسان في روايات عبد الفتاح زرق وتتعدد بمقدار تعدد مناخ وأوضاع الوجود الإنساني، حيث تمنحنا مجتمعة - رؤية قائمة بأسسها للعالم، تحتل بنية «الإخفاق»^(١٠) بورتها وتهيمن على بنائها الدلالية الأخرى، من حيث كونها «بنية مركزية دالة»^(١١). وهو ما يعكس موقفاً فنياً رافضاً للواقع ومغترها عنه وعاجزاً عن تغييره في الوقت نفسه. وهذا ما يفسر لنا هيمنة الرموز والموتيفات المخلقة والمبعدة التي تسهم في بلورة بنية الإخفاق تلك.

لذلك، فإن روايات عبدالفتاح زرق لا تقدم شخصية بطولية من أي نوع، وفيما عدا بطل رواية

الهوامش :

(١) جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٨٠ وما بعدها.

(٢) جورج لوكاش، تاريخ تطور الروايات الحديثة، بودابست، ١٩١١ الجزء الأول ص ٣١ (بالفرنسية)

Lukács György, A modern drama fejlődésének története, Bp. 1911 I, 31.

(٣) كتب في ١٩٦٥ وصدرت مع أربع روايات قصيرة ضمن سلسلة روايات الهلال عدد ٢٤٧، يوليو ١٩٨٤.

(٤) حول مصطلح «التيهي» انظر: سعيد قطيبي، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التخييل)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

(٥) نشرت هذه الرواية سلسلة في مجلة (صباح الخير) بين عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩، ثم صدرت في كتاب ضمن سلسلة «مكتبة روز اليوسف» عام ١٩٨٢.

(٦) هـ. ساس أنا ماريا، أعلام الرواية الحديثة، ط ٣، بودابست، ١٩٨٧، ٢٠ (بالفرنسية)

M. Szakz Anna Maria, A modern regény mesterei, Bp. 1967, 26.

(٧) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

- (٨) صدرت من دوريات الهلال أكتوبر ١٩٨٩ .
 (٩) صدرت عن مكتب اليوم ، ١٩٨٩ .
 (١٠) لمزيد من التفصيل حول مفهوم بنية الإعتراف. انظر:
 فاضل تاسر، ملزمات لغوية في إشكالية النقد والحفلة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ من ٣٤٧ .
 (١١) حول مفهوم البنية الدالة انظر:
 اليهودية الفكرية والنقد الأدبي، مجموعة كتاب، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦ .

فصول

مقدمة النقد الأدبي

◆ في العدد القادم :

- | | |
|----------------|------------------------------------|
| ميرتيف بوراتاف | - الحكايات التبرككية وألف ليلة |
| ابتهال يونس | - ألف ليلة ورؤية العالم عند بورخيس |
| خورخي بورخس | - مترجمو ألف ليلة |
| جمال بن شيخ | - ألف ليلة أو الكلمة الحبسية |
| سيلفيا بافل | - توالد السرد في ألف ليلة |
| ساندرا ناداف | - الزمن السحري وحركة التكرار |



□ كلام عن الحرية

كلام عن الحرية

محمد جبريل

الإنسان لها الأهمية نفسها التي للنوم والطعام والجنس وترددات الأنفاس. قيمة الحرية أنها ليست مطلقة، ليست مشكلة نظرية، قد تعيننا وقد لا تعيننا، لكنها تتصل بوجودنا، وبحياتنا اليومية. إنها ذات صلة وثيقة بالمعلم والأخلاق والاجتماع والسياسة؛ ذات صلة بالوجود الإنساني في مجمله.

ولأن ما أكتبه شهادة مبدع مفهوم سياسياً، وليس مقالاً فلسفياً يفترض فيه الإحاطة بالأبعاد المختلفة لكلمة «الحرية»، فإن كلماتي ستقتصر على الحرية السياسية. إنها بؤرة اهتماماتي الشخصية والإبداعية في الوقت نفسه. لن أحتذك عن الجبر والاختيار والميتافيزيقا والضرورة والإمكان والصدفة والقضاء والقدر والحتمية، ولا عن مشكلات الزمان، والصلة بين العقل والإرادة... إلخ؛ ذلك كله أجدر به مقال فلسفي، وليس شهادة مبدع يتحدث عن الحرية في أدبه. وفضلاً عن أن الحرية تعني — من حيث هي تعبير مجرد — مفهوماً

لم تعدد تفسيرات واحد من المعاني، مثلما تعددت تفسيرات معنى الحرية. إنها — كما يقول التعبير الفلسفي — هي التي تجعل منا أشخاصاً، لأننا بالحرية نهب أنفسنا الوجود، بعد أن كنا مجرد أشياء. وقد عرف ابن رشد الحرية بأنها لقاء بين ضرورتين، ضرورة إنسانية وضرورة طبيعية. ويقول جون ستيوارت مل: الحرية حق طبيعي يملكه الإنسان بحكم الطبيعة. أما برديايف، فيعرف الحرية بأنها القوة الداخلية المحركة للروح، وهي السير غير العاقل للوجود والحياة والمصير. وفي تقدير هارولد لاسكي أن الحرية هي الأحوال الاجتماعية التي تنعدم فيها القيود التي تقيد قدرة الإنسان على تحقيق سعادته. أما ديفيد هيوم، فيعرف الحرية بأنها «القدرة على التصرف طبقاً لما تحدده الإرادة». ولكامي مقولة أندركها: «إن الذي يغفر للإنسان كل شيء هو الحرية. الإنسان حرة قبل كل شيء».

والاستبداد والديكتاتورية والطغيان، كلها مترادفات لنقيض الحرية، للاحرية. يقيني أن الحرية في حياة

سياسياً، فإن الحرية السياسية هي المعنى الذي تنطوي عليه كلمة «الحرية» في الأعمال التي سأعرض لها في هذه الكلمات.

أوافق أستاذنا الدكتور زكي نجيب محمود على أن مشكلة الحرية السياسية هي على رأس مشكلاتنا المعاصرة، وقد نشأت أساساً بسبب الفجوة الفسيحة العميقة التي تباعد بين أنظمة الحكم في العصر الحديث (تجديد الفكر العربي، ص ٧٦). وأذكر أن واحداً وسبعين مفكراً عربياً شاركوا في مؤتمر لمناقشة أزمة الديمقراطية في الوطن العربي. وقد اختلف المشاركون - كعادة المثقفين العرب - في الكثير من قضايا المؤتمر، لكنهم أجمعوا على أن الحرية السياسية هي الهم العربي الأول، وأنها البداية الحقيقية لحل مشكلات المجتمع العربي.

إن الحرية السياسية - بالتعبير العلمي - هي «حق المواطنين في المساهمة في حكم الدولة، وكذلك حقهم في أن يكونوا حكاماً» وهي حكم الشعب لنفسه بنفسه، بحيث يكون هو الذي يختار الحاكم. فإذا رضى عنه، أبقى عليه. وإذا سخط على تصرفاته، عمل على تنحيته. والأسلوب - في كل الأحوال - يعتمد الديمقراطية، فلا مواجهات حادة من أى نوع. لا تمرد ولا اعتقال ولا مصادرة، إنما الرأي الحر، رأي غالبية المواطنين، هو الذي يقرر ما ينبغي وما لا ينبغي قبوله. والاختيار - بالطبع - لا يقتصر على الحاكم، الرأس، وحده، لكنه يختار قيادات تنوب عنه في مجالات الحكم المختلفة، يبدأ بالتشريع وانتهاء بالإرادة. وفي الواقع، فإن الحرية الفردية لا تنفصل عن الحرية السياسية، والعكس صحيح. وقدان الحرية السياسية يتزامن - بالضرورة - مع ضياع الحقوق المدنية والحرمان الأساسية للجماعات والأفراد وضياع البعد الاجتماعي.

ومن الناحية الشخصية باعتباري مبدعاً، فإن حرصى على أن تكتب القصة نفسها، يجعل من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - وجود رقابة، أو

مؤثر على العمل من أى نوع. فالقلم يجرى على الورق، نهاية لتلك الحركة ما بين الذهن والأصابع. لا تشغلي الحاذير ولا التوقعات ولا ردود الأفعال. وحين أنتهى من الكتابة، فإن عنايتى تنجح إلى حذف كل ما لا ضرورة فنية له، جملة أو كلمة أو حرف، وربما إضافة ما قد يبدو العمل ناقصاً دونه. أيضاً، فإنه قد يبدو متناقضاً حرصى على أن يكتب العمل الأدبي نفسه، في مقابل الإيمان بأن مجموع أعمال الفنان يجب أن يشمل على فلسفة حياة واضحة، ومتكاملة... لكن ذلك كذلك بالفعل، فأنا لا أنعمد لإيراز وجهة النظر أو الموقف أو الرأى، إنما أترك للعقوبة - في اللحظة التي تخدها - اختيار «الرء» الذي يحتاج إليه العمل الأدبي.

والحق أنى أحاول الإفادة من تلقائية الكتابة، في التحرر من الرقيب الكامن داخلي. هو رقيب شكلته أعوام عملى فى الصحافة، ورفض ما قد يقضب السلطة، أو علماء الدين، أو حتى القارئ العادى. إنه رقيب تسل إلى داخلي من خلال عشرات القراءات والأحداث والتجارب الشخصية، أو التى تلقيتها عن آخرين. وإكسى الرقيب المستقر داخلي لحما وشحما، حين عملت - لسنوات - مشرفاً على تحرير جريدة «الوطن» العمانية. مجتمع له عاداته وتقاليده وأوضاعه بالغة الهشاشة. فثمة جاليات كثيرة، ومذاهب دينية، تنتمى إلى الإسلام، لكنها تتباين فى اجتهاداتها، وسلطة أبوية، أو قبلية، وظاهر متمدن، أو متقدم، يخفى واقعا شديد السلفية، ومحظورات رقابية لا حصر لها، بحيث اقترحت - ذات يوم - أن تقدم لى قائمة بالسموح، فأعرف أن ماعده هو من الممنوعات! استقر ذلك كله فى داخلي، كأنه عين تبصر، وأذن تسمع، وأنف يششم. ومع أن كتاباتى اقتصرت على الموضوعات الأدبية، فإنى عانيت - فى عملى الصحفى اليومى - مشكلات كبيرة وصغيرة، تناولت بعضها فى روايتى «الخليج»، لعل أخطرها عندما استبدلت بالتمور الخمور فى تحقيق عن مصنع للتمور

تسيطر فيه قوى شريرة، لكنه يجاوز ذلك الزمن - وإن كتب عنه - إما بالجوء إلى الرمز، أو إلى أحداث التاريخ، بما يسهل تبيين الواقع في ضوءها، أو بالكتابة السرية، أي تلك الكتابة التي تكتفى بالنسخ المحدودة، والتوزيع غير العلن.

أذكر أن أبي كان - في شبابه الباكر - عضواً بالحزب الوطني القديم. ثم تحول انتمائه، مع أحداث ثورة ١٩١٩ وما تلاها، إلى حزب الوفد. وكان معظم ملاحظات أبي - في مناقشاته مع أصدقائه - تتناول الممارسات غير الديمقراطية التي تواجه بها حكومات الأقليات أماني الشعب المصري وتطلعاته. وبالإضافة إلى قراءتي في مكتبة أبي - وكانت مكتبة عامرة بمغات الكتب - فإني أدين بفضل كبير لتلك المناقشات، الهادئة أحياناً، الصاخبة أحياناً أخرى، في جلستهم شبه اليومية عقب صلاة العشاء، في حجرته المظلة على الميناء الشرقية بالإسكندرية.

وحين أصدرت كتابي الأول، المطبوع - وكنت في حوالي الخامسة عشرة - صدرته بعبارة تقول: «أشياء ثلاثة، كرسيت حياتي للدفاع عنها: الحق والخير والحرية». ويزعم انقضاء أعوام كثيرة على صدور ذلك الكتاب الأول، القديم، ومع يقيني - في الوقت نفسه - بأهمية أن يكون للأديب المبدع فلسفة حياة، أقول: برغم ذلك، ومع، فإن القضايا التي تشتمل عليها أعمالى الأدبية، تتوضح فيها ملامح ذلك الشاعر - هل تصح التسمية؟ - بصورة واضحة.

الحرية عند كامي، هي أن يقول الإنسان: لا. ولقد تعددت مستويات الـ «لا» في أعمالى، ما بين الكلمات الطيبة التي تحدث في النفوس تأثيراً إيجابياً، ينتهى بطلب الحرية (الأسوار) والتخلي عن فكرة انتظار الإمام المخلص، أو الحاكم الذى ينشر العدل، وأن يصنع الشعب غده بنفسه (إمام آخر الزمان) والإعداد للثورة مقابلاً لتردى

بمدينة نزوى العمانية. تهدد وزير الزراعة فى منصبه بمغات الرسائل والبرقيات التي تلقاها السلطان، تحتج على إنشاء مصنع للخمور، فأصر أن يبلغ الشرطة. لم يرجع عن عزمه إلا بعد أن تأكد له عدم مسؤوليتى، لأن الرقابة - أولاً - هى المسؤولة عن السماح للجريدة بالتوزيع، ولأن الجريدة - ثانياً - كانت تطبع فى الكويت، فلا حيلة لى فى مراجعتها! وكانت ألقاب الجلالة والسمو والسيادة والمعالي والسعادة، تسب لى ارتباكاً شديداً، فلم أعتدها إلا بعد ممارسة طويلة.

الأهم من أن أكتب عن الحرية - فى تقديرى - هو أن أكتب فى حرية، أن يغيب ذلك الرقيب الخارجى الذى يحلف ويصادر ويحتقل، إننا لاحظ أن الكاتب قد شط فى رأيه، أو أعلن المعارضة، أو أن يغيب ذلك الرقيب الداخلى الكامن فى أعماقى، خلقه توالى التجارب والخبرات.

وأزعم أنى حاولت ما وسعنى أن أخلص من كل العوامل التي تحول دون أن أكتب بحرية. كنت مضطراً - لظروف مادية بحتة - أن أقبل العمل الوظيفى، وإن اخترت العمل الأقرب إمكاناً، تعبيراً عن الرأى فى حرية، وهى الصحافة. أفسى الأمور على المبدع، عندما يتصور السلطة وهى تقرأ وتحلل وتستببط الدلالات، وتفرض سوء الظن. إنه يسقط العقوبة، ويماني صياغة كلماته، بحيث تؤدي المعنى الذى يريد، أو يريده العمل الفنى، ولا تؤدي المعانى التي قد تصورها السلطة. أؤمن جداً وجيداً بأنه لا فن حقيقياً دون حرية حقيقية. يظل الفن فى إطار التمنى ما لم يرتكز إلى حرية تخفف الفنان لأن يكتب عمله بعيداً عن أية مؤثرات أو ضغوط، سواء كانت خارجية أو داخلية. إن حرية الفن هى التي تمنحه الفرصة لأن يكون فناً. إنه - بغيز الحرية - قد يكون أى شيء، لكنه بالتأكيد لا يكون فناً. وأعنى بالفن الحر، هنا، ذلك الفن الذى يقول الحقيقة، أو يحاول قول الحقيقة. قد يبدع الأديب عمله الفنى فى زمن استبدادى، أو

الفساد والمحسوبية والرشوة وغيرها من القيم السلبية (أذكرك بروايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي» و«النظر إلى أسفل»)، ويصبح تغيير الأوضاع مسألة مهمة، مطلوبة، سواء بالاعتقال الفردي كما في (النظر إلى أسفل)، أو بالثورة الشعبية كما في (من أوراق أبي الطيب المتنبي).

البطل المطارد - كما تكاد تجمع الكتابات النقدية - شخصية رئيسية في معظم أعماله، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات. وهؤلاء الأبطال لم يرتكبوا جريمة من أي نوع، فيفرون منها. إنهم يفرون بحريتهم من مطاردة السلطة، من قهرها. حتى لو لم يمارسوا ضدها نشاطاً من أي نوع (قاضى البهار) أو لضمان الاستكانة وعدم التفكير في الثورة (للمتنبي)، أو لأن الحاكم يحرص على أن يصادر كل ما في حياة الناس، حتى القيم الباهرة (قلعة الجبل)، أو لمحاولة الخروج من أسوار المعتقل إلى حياة أكثر رحابة وإنسانية (الأسوار). حتى مطاردة ناس «الصهبة» لمصور سطوحى، لا تخلو - في ضوء الرغبة في الفرار من سطوة الأب وقبوض المجتمع - من دلالات يصعب إهمالها (الصهبة) .. إلخ.

لقد كانت الحرية - فيما أتصور - هي نبض روايتي الأولى (الأسوار). صرخ نولاء المعتقل في نفس واحد: الإفراج .. الإفراج، وأجروا «القرعة» التي دفعوا بها أحدهم ليكون فدية عن الآخرين. القضية هي صلة المثقف بمجتمعه. قد تكون الجماهير مخدوعة، أو لا تحسن الفهم أو التصرف. التخلف الذي ترسّف في إساره يحول بينها وبين التحرك الإيجابي، سعياً للخلاص من واقعها. ويأتي دور المثقف مهماً ومطلوباً لرفض الواقع، ومقاومته... ذلك هو الدور الذي تؤهله له ثقافته. بل إن ما حصل عليه من ثقافة - متميزاً بذلك عن غالبية مواطنيه - يدفعه لأداء دوره، ويفرضه عليه. لكن قضية الحرية هي الشريان الرئيسي في جسد الرواية.

الحاكم في هوة الديكتاتورية التي صنعها له أعوانه (من أوراق أبي الطيب المتنبي) والفرار بالذات من قسوة القهر الذي تمتد تأثيراته إلى الآخرين (قاضى البهار ينزل البحر)، والإيمان بأن الفعل الأخلاقي لا يكون كذلك، ما لم يصدر عن إرادة حرة (الصهبة)، والحرص على القيم الجميلة، فلا يسطو عليها الحاكم (قلعة الجبل)، واستغلال حرية القلعة في تحقيق الثراء غير المشروع على حساب الجماعة (النظر إلى أسفل).

ولعلني أصارحك بأن الشخصيات الأقرب إلى نفسي في أعماله، الأقرب إلى وجداني وأفكاري، ونظريتي إلى باتوراما الحياة، هي عماد عبد الحميد في (النظر إلى أسفل)، وبكر رضوان في (الأسوار)، ورموف العشري في (الخليج). لقد حملوا - إن جاز التعبير - بآراء وأفكار من آراء المؤلف نفسه، لم يفرضها - فيما أتصور - وإنما جاءت ضمن عفوية الكتابة، ووفق التزامن الصارم بأن يكتب العمل الأدبي نفسه. أبداً في كتابته وليس في ذهن سوى أفكار غير محددة، أو هلامية. ثم ما يلبث العمل أن يبين عن قسمته وملامحه، ليكتسب صورته الكلية في النهاية.

في قصتي «تلك اللحظة» تصادر حرية المرء بتهمة غير محددة. الموقف نفسه يواجهه «الأستاذ» في روايتي (الأسوار) وبطل قصة «الصحفي» مجموعة (هل)، ويضطر محمد يوسف المصري إلى الاعتراف، تحت قسوة التعذيب، بأنه عضو في تنظيم يخطط لقلب نظام الحكم. ثم يعانى محمد قاضى البهار في رواية (قاضى البهار ينزل البحر) تأثيرات سلسلة متوالية من التقارير البوليسية، تمر على أن تدينه بتهمة محددة، برغم خلو حياته مما يدين، أو يبحث على الرتبة، انصياعاً لتوجيهات الجهة الأعلى، بأن محمد قاضى البهار يمارس نشاطاً مشبوهاً. ولا يجد محمد قاضى البهار - فراراً من الضغوط القاسية - إلا أن يلجأ إلى البحر، فينزل فيه! وتواجه الحرية، حرية المواطن والوطن، مأزقاً، عندما يتشر

فى تاريخ البشرية، بذلوا حياتهم - بلادة واعية - فدية عن الآخرين، عن حرية الآخرين. إنه سقراط والمسيح والحسين وجان دارك وتشى جيغارا وسلفادور الليندى ولإبراهيم ناصف الوردانى وعبد الحميد عنایت وشغوق منصور، والقائمة طويلة.

منذ زمان بعيد، ربما فى أوائل الستينيات، كنت أتناقش السياسى اليمنى رشيد الحريرى فى بعض القضايا العربية، وتطرق النقاش إلى ظاهرة الانقلابات التى عاشها العالم العربى منذ انقلاب حسنى الزعيم فى سوريا، ثم تكشف علامات قادة كل انقلاب عن الحاجة إلى تغيير. وقال لى رشيد الحريرى: أعشى أنه لو استمرت هذه الظاهرة، فسيفرض الناس البیان رقم واحد، حتى لو كان صاحبه معنياً بمشكلات الناس والتغيير.

ومرت الأعوام. لم تذكرت - فى توالى الأحداث على عالنا العربى - مقولة السياسى اليمنى. توالى الزعماء، أو توالى الأكمة. انتظر الناس قدوم الإمام لغير واقع الليكتاتورية الذى يرسفون فى أغلاله... لكن الممارسات ما تلبث أن تبين عن ملامح شوهاء يمتنى الناس زوالها، وربما عملوا على زوالها بالفعل. وكلمت صديقى الناقد سامى خشبة فى الفكرة التى تشغلنى. تناولت فكرة الغلص فى (الأسوار)، وهما أتتلا تفكر فى عمل آخر يتناول الفكرة نفسها ١٩. لم أجد رداً على ملاحظته إلا أن الفكرة تشغلنى وتلج فى أن أكتبها على أى نحو. ثم سافرت إلى سلطنة عمان، ودفعنى الجو الأسطورى الذى يشمل مظاهر الحياة فى مسقط القديمة، إلى البدء فى كتابة (إمام آخر الزمان) بالصورة التى جاءت بها. الإمام المهدي الذى ينتظر الناس قدومه، وتبين الممارسة عن نقيض ما كانوا ينشؤونه. أعجب لقول أحد النقاد إن الرواية تعرب لرواية جارتيا ماركيت (بحرف البطريق)، فلم يكن جارتيا قد عرف فى عالنا العربى، لم أكن قد سمعت عنه، ولا عرفته بالتالى فى تلك الفترة التى شاغلنى فيها روليت (إمام آخر الزمان)،

فالمشقف يشغله غياب الديمقراطية فى حياة الوطن - البلاد، لم يشغله غياب الحرية فى حياة الوطن - المقتل. وكانت مشكلة بكر رضوان الأولى هى أن تقتل الحرية لم يكن يمثل شأغلاً لهؤلاء الذين بذل حريته دفاعاً عنهم؛ بدوا راضين بحياتهم، ولا يعنيههم التغيير. ويتسأل الأستاذ: أليس الأجدى أن نناقش مسألة موتنا البطوى داخل هذه الأسوار؟ وكلمة «الإفراج» التى لم تكن تعدى جدران المنابر، فى همس متردد، تكاد تكون سراً يحرس الجميع عليه، أصبحت نبض النقاش المستفيض، «ويعتق أولئك الذين، خوفاً من الموت، كانوا جميعاً كل حياتهم تحت العبودية» (عبرانيين ٢: ١٤)، «وأضى فقهاء ذلك العصر بطلان الحبس» (المقرئى). كانت الكلمة هى سلاح الأستاذ فى حربه من أجل الحرية لنزلاء المعتقل: «كنت أقول كلاماً لمصوره طيبة. لم يحمل سلاحاً، ولا دعا إلى التدمير، لكن كلماته الطيبة المؤثرة ذات الجدوى هى التى دفعت نزلاء المعتقل إلى التحول لما يشبه كائنات واحداً، يصرخ بأخر ما عنده: الإفراج... الإفراج!

«ولم يدرك أحد، كيف ولا أين بدأت الفوضى تكسر الطوق البشرى فجأة، ليتوزع بلا رابط فى الساحة الواسعة. اختلطت البنادق والشتائم والصراخ والكرابيج والسيور الجلدية ونغمير الهروجى وطلقات الرصاص. تحول الوجود كله إلى معركة ضارية بين النزلاء والحراس، وامتد الزئير الوحشى إلى ما بعد الصحراء والأودية والجبال: الإفراج... الإفراج...»

أخيراً، فإن الأستاذ يذكرنا بالشاعر الروسى يوشكين الذى ألهم بقيقثارته - فى نفوس الناس - مشاعر طيبة، ولأنه - على حد تعبيره - بارك الحرية فى زمن قلس. أما على مستوى «الهدف»، فإن الأستاذ هو كل المشاعر

منذ أواسط الستينيات إلى أواسط السبعينيات، حتى بدأت في كتابة الرواية، في فبراير ١٩٧٦.

ولعلني أعترف أنني أحاول في أعمالي أن أنخطئ المحظورات، وأكتب بحرية. مع ذلك، فإني أتوقف طويلاً أمام المحظورات الدينية، أحرص، فلا أحاول اجتيازها. مناقشة قضايا الدين من وجهة نظر مستتيرة، تنتهي - في الأغلب - بالتكفير، تكفير صاحب وجهة النظر المستتيرة. والغرض في بحر الدين ينتهي كذلك - في الأغلب - بغرق صاحبه. أذكرك بأستاذنا نجيب محفوظ، وما عاناه منذ نشر روايته الرائعة (أولاد حارثا) في عام ١٩٥٩، وحتى الآن. من هنا، كانت تلك الكلمات التي قدمت بها (إمام آخر الزمان).

هذه الرواية نسج خيال. وإذا كان إطارها يبدو دينياً، فإن مضمونها أبعد ما يكون عن تناول القضايا الدينية. إن الذي يشد أمور دينه عليه أن يفتش عنها في كتب الدين، وما أكثرها. وإذا توالت الأسماء - خلال الأحداث - لأماكن وبشر، في هذا القطر العربي أو ذاك، فمرد ذلك إلى الواقع الفني، وليس إلى الواقع التاريخي. وأكرر: هذه الرواية نسج خيال.

إن هدف الثورة هو إقامة شرعية جديدة، تتواصل في ظل الاستقرار الذي يقره الشعب. فإذا لم يكن ذلك كذلك فهو انقلاب، اغتصب السلطة، وحقق استمراره بالمتن والقهر، ليس بالشرعية. والشعب الذي يمارس ضده هذا الحكم سلطته، يعانى الغربة وعدم الانتماء، وانقطاع الصلة بينه وبين من فرضوا أنفسهم أوصياء عليه.

لقد رفع كل إمام شعارات زاهية براقة، تصور الناس - في تنفيذها إن نفلت - خلاصاً من كل المظالم التي عانوها في حكم الأئمة السابقين. لكن الممارسة - تطول

أو تقصر - ما تلبث أن تكشف عن زيف الشعارات الملونة، وأنها لم تكن سوى واجهة تخفى وراءها علماً من الديكتاتورية السافرة. أملي كل إمام على الناس - بقوة السيف - أنه هو وحده الصواب ومن عداه على خطأ. وتعبير آخر: فقد كان يواجه شعبه ورأيه في رأسه، وسيفه في يده، فلا يملك الناس إلا الموافقة صاغرين! انفلقت السلطة على نفسها. تصور الإمام نفسه مرجعاً وحيداً، يخطط للناس أمور حياتهم، يدفعهم إلى الالتزام بالسير في طريق محددة. فإذا حاول البعض أن يجاوز تلك الطريق، أو أفلح في ذلك بالفعل، واجه عقوبات قاسية، تبدأ بفقدان الحرية، وتنتهي بفقدان الحياة!

ثار الناس على الأئمة في تعدد ممارستهم، أو تمنوا زوالهم في أقل تقدير، وبالذات في الآونة التي يكون فيها الحكم مسيطراً ومباشراً، لا يأذن بمعارضة أو تجرد، فضلاً عن إمكان الثورة.

الغريب أن الكثير من هؤلاء الأئمة كانوا يدركون بشاعة حكمهم، فهم يلجأون إلى إصدار القوانين التي تلزمهم بالرضا عن الوضع القائم، أو يدفعون بالرواة إلى المقاهي والساحات والأماكن العامة، يذيعون الحكايات المختلفة عن ميل الإمام إلى نشر العدل والمساواة والحرية، ويتهمون المعارضين بالمروق والفساد والإلحاد والإعداد لقلب نظام الحكم. بل إن بعض الأئمة استند إلى فكرة الحق الإلهي. الله هو مصدر السلطات، وليس الشعب. وبالتالي، فإن الأفراد لا حقوق لهم تجاه الحاكم، وليس لهم أن يطالبوه بحريات من أي نوع، سواء كانت فردية أو سياسية.

والحق أن مقتل حسن الحفناوي - آخر من نطق بالكلمات الجميلة - لم يكن تعبيراً عن رفض الناس للثورة، لكنه كان تعبيراً عن إصرار الناس - إزاء المعاناة التي واجهوها في توالى حكم الأئمة - على أن يتولوا

واحد، وما يتلوه من عكس ما يعلنه، فلا حرية ولا ديمقراطية ولا عدالة، إنما هو سيد لفرد أو لطبقة على الجميع.. لكننى كنت أنتظر نصيحة الدكتور الطاهر مكي: دع نهاية الرواية كما هى، حتى لو اتسمت بالجهارة، فالجهارة مطلوبة!

يقول لوناشارسكى:

«إذا كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً».

ولقد انشغل أبو الطيب المتنبي، بتعلماته وطموحاته وذاتيته، عن هموم المصريين الذين عاش بينهم فترة طويلة من الزمان. فلما غادر مصر وتبادل الرسائل مع عبد الرحمن السكندرى، راجع موقفه، وأزمع أن يغادر مصر ليكون صوتاً لثورتها المرتقبة.

إن السلطة المطلقة طريق مؤكدة إلى الاستبداد. والثابت تاريخياً أن الحكام الذين مارسوا السلطة المطلقة، جاء بعض قراراتهم وتصرفاتهم مشوباً بجنون العظمة حسب التعبير العلمى المعاصر. والمثل الأوضح فى شخصيتى الإسكندر الأكبر ونابليون بونابرت (قرأ د. صالح حسن سميع - أزمة الحرية السياسية فى الوطن العربى). والنظام السياسى الذى يكرس الديكتاتورية يمتد خطره إلى كل من يتصور معاداتهم له، حتى لو لم يكونوا كذلك، فالحرية الشخصية لا تمنى فى قليل ولا كثير. كان كافور هو كل شئ فى الدولة، هو الذى يفكر، وهو الذى يأخذ القرار، وهو الذى يحين أشخاص المنفلين. أما النتائج، فإن الشعب - بالتأكيد - هو الذى يتأثر بها. كان كافور هو صاحب الحكم فى الرواية، وهو صاحب رأى، ورأيه هو الذى ينفذ، مهما

قيادة أمزهم بأنفسهم. القائد يظهر من الشعب، لا يتحول المخلص إلى جود الذى طال انتظاره فى مسرحية بيكيت، ولا إلى المهدي الذى ينتظره الشيعة، ليزيل القهر عن أعناق الجماهير، ويملا الأرض عدلاً ومساواة. أخذ النقاد على نهاية الرواية ما توضع فيها من جهارة:

«قال الرويى: لا يخرج الإمام إلا للعدل.. ومن سبق ظهورهم كانوا ظلمة. قال ياقوت نافع: إذا جاء ظن يختلف عمن سبقوه..»

قال الكرديسى فى إصرار: ظهور الإمام حقيقة... قاطمه ياقوت نافع: ضاعت وسط ملايين الأكاذيب..

صرخ الكرديسى: أنت تكفرا.. قال ياقوت نافع: مصيبتنا أننا لا نبحث عن إمام يحكمنا بل نتصنع إماماً يقودنا. قال سيد الرويى: الإمام يستمد وجوده من مبايعه الناس له..

قال ياقوت نافع: فماذا لو اختار الناس أن يحكموا أنفسهم.. هل لابد من وصى؟.. قال الرويى: الزعامة مطلوبة فى كل الأحوال!..

قال ياقوت نافع: سيكون كل شئ على ما يرام، حين يسقط النظام على أيدي الجماهير، وليس عن طريق فرد - أو أفراد - أيما كان، أو كانوا!..

أصابعك بأنى أزمعت أن أكتفى بمقتل حسن الحفناوى، ذلك الرجل الطيب الذى كان يقول كلاماً طيباً فى مقهى السيالة. تظل النهاية مفتوحة، وتطرح الأسئلة نفسها: هل كان الرجل إماماً بالفعل؟... وهل يظهر أئمة جدد؟... وهل قرار الجماهير رفض البيان رقم

أما الجماعات الرافدة، فقد كانت مشكلة أهل مصر الأولى في مواجهتهم هي «إحساسهم بالخضوع لهذه الجماعات التي أتت من مناطق بعيدة، تنشر الدمار والموت الأسود» (المتنبي ص ٤٤) فهو إحساس بفقدان الحرية.

والملاحظ أنه لما قامت مظاهرات المصريين ضد الجوع، ثاروا ضده، وأوشك كافور أن يتبنى حقيقة الدوافع التي خرجت بالمظاهرات، لكن ابن حنابلة صور له الأمر على غير حقيقته: كل الأسباب واجهة زائفة لهلف عبيث، هو الخروج على حكم سيدى أبى المسك!

ومع أن ابن رشد يفسر ما جرى بأنه كان تعبيراً عن غضبة الجوع على الظروف الصعبة، فإن الإخشيد مالبث أن هز رأسه في اقتناع بملاحظة ابن حنابلة، من يهاجمون أعوان الأستاذ اليوم، قد تسول لهم نفوسهم بأن يهاجموا قصر الأستاذ في الأيام المقبلة.. وأمر «كافور» بأن تثبت الأحكام التي صدرت على متزعمي المظاهرات!.. من هنا، جاءت ثورة الجماهير على الحاكم إفرازاً طبيعياً لإهمال حقوق الأفراد وحرمانهم، فليس لمة إلا هو وأعوانه وحاشيته، ولم يعد أمام الناس إلا الخروج عن طاعته، ومقاومته، ومقاومة الزائف الذى وافق عليه فى الوقت نفسه، وهذه الثورة المرتقبة تأكيد بأنه يجدر بالإنسان أن ينتزع حريته بيده. وباعتبار آخر، فإن الإنسان لا يكون حراً، إلا إذا استحق بالفعل أن يكون حراً.

لمة تعريف اشتقاقى للجرية، بأنها «انعدام القسر الخارجى». ولقد كان القسر الخارجى تحديداً، هو ما واجهه محمد قاضى البهار. كانت التهمة التى طارت جبهات البحث محمد قاضى البهار من أجلها هي أنه يمارس تشاظاً ضد الجماعة، ضد الحكومة ممثلة

تعددت الآراء المخالفة، واتسعت مساحتها. لاراد لرأيه فى مشكلات السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة وكل ما يتصل بأمور الدين والدنيا. من يفكر فى التنبيه إلى الخطأ، أو يعترض، فإنه يعرض نفسه للمساءلة والتحقيق بما يفرضى - فى الأعم - إلى فقدان الحرية، وربما فقدان الحياة نفسها. حتى المتنبي، وهو شاعر، ومن أصحاب الرأى، وجد من يحلوه من الجهارة، أو حتى التلميح برأيه، فلا يواجه غضب الإخشيد.

ولأن الاستبداد السياسى لابد أن يفرز - بحكم طبيعته - فئات صغيرة مستغلة، تعين المستبد، وتؤيده، وتزين له صنيع أعماله (للمصدر السابق ص ٨)، فقد تخلقت مجموعات قليلة، تتمتع بالكثير من الامتيازات، وتستأثر بمزايا الاقتراب من الحاكم، وتفرض تسلطها على مجموع المواطنين. كانت الحرية تعنى - فى نظر أهوان كافور - على ححد تعبير الرئيس الأمريكى لنكولن - «حرية بعض الرجال أن يصنعوا ما يشاؤون بالرجال الآخرين». بدأ المخالفون لتصرفات الحاشية:

«من حشو الرعية، وسفلة العامة، ممن لا نظر لهم، ولا روية، ولا استدلال له بدلالة الله وهدايته. أهل جهالة بالله، وعمى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه وتوحيده والإيمان به، لضعف آرائهم ونقص عقولهم .. إلخ» (الطبرى ج ٨، ص ٦٣١ وما بعدها).

ولا يخلو من دلالة ذلك الحوار بين المتنبي ومعاون المختصب إيان اشتداد الضائقة الاقتصادية. قال أبو الطيب: الجوع فى الشوارع. مع ذلك فإن الطعام يصل إلى فى موعده!..

قال الرجل وهو يطمئن إلى ترتيب الصناديق والأوعية: أنتم من أعوان أبى المسك، لا يجرى عليكم ما يجرى على العامة!..

يعرفون قاضى البهار أصلاً.

وعندما نزل محمد قاضى البهار مياه الأنفوشي، واختفى، فإنه ربما ضل ذلك فراراً من القوى الضاغطة، لكنه مارس بفعله - فى الوقت نفسه - حريته. وكما يقول سارتر، فإن حريتنا هى الشئ الوحيد الذى ليس لنا الحرية فى أن نتخلى عنه.

الحرية - فى أحد تعريفاتها - هى «اختيار الفعل عن روية، مع استطاعة عدم اختياره، واستطاعة اختيار ضده». ولم يكن النزول إلى البحر هو اختيار محمد قاضى البهار الوحيد. بل إنه الحل الذى لم يطالبه به أحد، لكنه لجأ إلى ذلك الحل دفاعاً عن حريات الآخرين، فضلاً عن فراره هو نفسه بحريته، فلن تعاود الشرطة حملاتها ضد سكان بيت الموازينى، أو رواد مقهى البورى، ولن تلجأ إلى اختطاف أحد أقاربه، ولن تضرب أباه فى شارع خلفى. وكما يقول باكونين:

«أنا لا أكون حراً بمعنى الكلمة، إلا إذا كانت كل الموجودات الإنسانية المهيطة بى - رجالاً ونساء - حرة هى الأخرى. أجل، فإني لا أصبح حراً إلا بحرية الآخرين».

ومع تأكيدى أن تعدد مستويات الدلالة فى العمل الفنى هى اجتهاد الناقد، وربما المتلقى العادى، فلملنى أننى أن محمد قاضى البهار لم يمت. لقد نزل البحر واختفى. ذلك ما رآه العين التى راقبت رحلته الأخيرة من البيت إلى داخل البحر. لا يلقى ما حدث إخفاق الشرطة فى العثور على جثة قاضى البهار، أو ما يدل على غرقه، ولا تلك الابتسامة الغامضة التى واجه بها تحريات الشرطة فى ظروف موته: أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى. حتى أبناء الموازينى، الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار إذا جاءت سيرته، وظروف اختفائه، تسلفت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة،

الجماعة. ومع أن محمد قاضى البهار لم يكن مهموماً سياسياً، ولا هو صاحب رأى، فإنه وجد نفسه ملقاً عن حريته فى ألا يكون مهموماً سياسياً، وألا يكون له رأى! وجد قاضى البهار نفسه معرضاً لفقد حريته الشخصية، وهى الحرية الأهم. وكما يقول برجسون، فإن الإنسان لا يكون حراً إلا عندما تصير أفعاله عن شخصيته كلها. لعلنى أذكرك بممرحية (حالة حصار) لأكبير كاسى:

«إن اقتناعنا هو أنكم ملتبسون. ولن تجدوا أنكم ملتبسون ما دمتم لا تشعرون بأنكم متلبسون. إنهم يتعبونكم. وعندما يرهقكم التلب، يسير الباقي وحده».

وفراراً بحريته، نزل محمد قاضى البهار إلى البحر. نالت التقارير تؤكد غلو تصرفاته من كل ما يدعى إلى مصادرة حريته، إلى اعتقاله... لكن جهة الأمر أكدت النشاط المريب لقاضى البهار، وأن إفلاته ثابتة، وإن احتاجت إلى الأدلة التى تدعمها. ومارس كتاب التقارير ضغوطاً على قاضى البهار بلغت حد الإيذاء البدنى، ليحصلوا على الأدلة التى تثق فيها جهة الأمر. لفقت لقاضى البهار عدة تهم، من بينها أنه شارك فى مناقشات قهوة البورى وزملاء العمل، فماب على النظام فساده وقسوته، وأنه كان يحمل متفجرات فى حقيبته عندما زار ملهى «زهرة البنفسج»، أما ترده على زاوية الأخرج لأداء صلاة العصر - قبل توجهه إلى قهوة البورى - فلتدبير اغتيال بعض القيادات السياسية، بعيداً عن أعين الأمن. لم تثبت التهم فى مواجهة صمت الشهود، وإنكار رواد قهوة البورى مناقشات السياسة، وتأكيد بالغ الصحف «سيد التن» أن ما رآه فى طفولة قاضى البهار لم يعد يتكرر فى شبابه، وأضاف أنه ربما اختلط الأمر عليه، فشهد بما لم يشهده، ونفى رواد القهوة أنهم

تحقق الاختيار، ولو لم يكن الإنسان - في تلك اللحظة - سيد انتخابه، لما أوصى بحريته بصورة حقيقية.

والحق أن الدوافع المحركة لمنصور سطوحى بحثا عن الحرية، كانت تعبيراً في واقعها عن الحرية. وإذا كان ماكس جاكوب قد وصف ميرسو بطل (الغريب) لكأني بأنه «إنسان فاقد الوعي بما حوله»، فإن منصور سطوحى يكاد يهرب عن الحالة المناقضة، فهو مدرك تماماً ما حوله، يرفضه، ويحاول التغلب عليه.

جابريل مارسيل يذهب إلى أن حرية الاختيار تتجلى في لحظات الإشراق، التي يتجلى فيها الوجود الإنساني بصره وغموضه ونفحاته القدسية، أمام الإنسان، فينقاد له إطلاقاً، ويقوض أمره إليه.

فهل تكون النهاية التي اختارها منصور سطوحى هي مرفأ البحث عن الذات، وعن تواصله مع الآخرين، وعن الحرية الغائبة، والسعي نحو الأفضل. لعلي أذكرك بأن تلك النهاية المرفأ، تذكرنا بقول جان جينيه:

«إن الوسيلة الوحيدة لتجنب هول الهول هي أن تلقى بنفسك فيه».

إن ديكتاتورية السلطان خليل هي المقابل لتطلع الناس إلى الحرية. كان الشهر صورة حكمه. أحكم قبضته، فلا يأذن حتى للهواء بأن يتخللها، أو ينفذ منها. له الكلمة النافذة، والرووس - مهما تطاولت - فهي تخضع إلى حد الركوع، وربما السجود، في مجلسه. نشأ السلطان في كنف أب يبيع الرقيق. أهم ما يرويه معاصرو طفولته أنه كان يحبس مجموعة من القطط في قفص حليدي، ويعمل فيها سبخا حليدياً. ولما نقل الطواشي شعوان ما رآه إلى والد خليل، ظهر عليه ارتياح، وقال: لو أنه ضعيف القلب.. فكيف يبيع الرقيق؟ ثم مارس هو نفسه تجارة الرقيق. لذلك، فإن نظره إلى حرية الإنسان - حتى هؤلاء الذين باعدت ظروفهم بينهم والمعمل رقيقاً - على أنها تخضع لإرادة الحاكم، هو الذي يهب ويمنع،

المحيرة، كأنها المدوي. هذه هي الكلمات التي انتهت بها رواية (قاضى البهار)، وهي - كما ترى - نهاية مفتوحة، ولعلها أقرب إلى نفي موت قاضى البهار، وإلا: فماذا تعني تلك الانسجام الغريبة المحيرة؟

يقول الدوس هكسلي: من الأفضل أن نخطئ في الحرية، على أن نصيب في القيود. ولقد حاول منصور سطوحى أن يتحرر من السلطة التقليدية ممثلة في القائد التقليدى - الأب - الذى كان يصدر أوامره مستمداً على مكانته، وهي أوامر اتسمت - فى الأغلب - بالطابع التحكمى.

كان منصور يريد أداء الفرائض الدينية عن اقتناع، وليس مجرد أن يتبع خطوات أبيه. كان يريد دخول الكلية التي يريدها، ويتطلع إلى أصدقاء يطمئن إلى صداقتهم، وإن رفضهم أبوه، وإلى تعامل مغاير لما كان يعامله به أبوه. بدت تصرفات منصور - عقب رحيل الأب - كأنها تعبير عن قول سارتر: «إن حريتي هي الدعامة الوحيدة للقيم، فليس لمة شيء يمكن أن يلزمنى بأن أتخذ هذه القيمة أو تلك». شك منصور فى حقيقة حريته، فى حقيقة وجودها، بعد وفاة أبيه. وجد نفسه وحيداً، بعيداً عن سحاج الأسرة والوالدين والعادات والتقاليد والمعتقدات. نفى عن نفسه ذلك كله، أو أنه وجد نفسه خارجاً، واعتزت فى داخله قيم كثيرة، وتبلت نظره إلى الكثير من الأمور، ولم يعد المستقبل يمثل الاستواء الذى كان قديماً.

الحرية - فى التعبير الفلسفى:

«تجربة روحية، يحاول فيها الوجود الإنسانى - الذى هو مزيج من دم وثور - أن يستخرج من حياته المادية نفسها وسائل نموه، ووسائل تحرره، وأسس سورته الروحية» (ذكرها إبراهيم - مشكلة الحرية - ص ٢٥٩).

إن إرادة الإنسان تتجه دائماً نحو الأفضل، أو ما يبدو لها أنه كذلك. وهي لحظة مسبوقة، أو متزامنة مع

الجبل، تقيم في واحد من قصوره الثلاثة، لا تغادرها. بوسمها أن تخرج إلى القلعة، قصورها وأبراجها ودورها. كل من في القلعة يعلم بأمرها، وأنها ضيفة السلطان. ورغم أن خصياً قادها إلى حجرة بها كنوز هائلة من المجوهرات والذهب والفضة، فإنها ظلت على حنينها إلى ناسها، وظلت حزينة، وقالت للكنوز التي عرضها عليها: الحق أني لا أفهم منها أى شيء، ولا أعرف قيمتها! وكانت الجريمة التي عوقب بسببها والد عائشة وخالها وإمام مسجد شيخون وقاضى الشفاعة والخليفة وزوج السلطان، أنهم تفهموا اختيار عائشة، وأنه لا شيء يعمل حياتها في «حجرة الحنة».

أخيراً، فإن الحرية هي اختيار عائشة، في مقابل عرض السلطان خليل بن الحاج أحمد عليها، وإصراره أن تقيم في قلعة الجبل. طاردها وقتل كل من حولها حتى تغادر «حجرة الحنة». واختار الناس أن يناصروا حرية عائشة في الاختيار، وهو اختيار أنفضى في النهاية إلى زوال السلطان نفسه.

إن عزلة الإنسان تنفي حرته. فالحرية مسؤولية اجتماعية، وارتباط بالآخرين، ووعي متنام بما يحيط به. ولقد عاش سر شاكِر المغربي في داخله. وكما يقول كودويل، فإن الرجل الوحيد في الصحراء ليس حراً. إن حتى بن يقطان وروبنسون كروزو لم يشعرا بحريتهما الحقيقية، لم يصبحا أكثر حرية إلا بعد أن التقيا بسلامان وأبسال وجمعة وغيرهم، من نقلوا إليهما الشعور بالجمعية. وقد أقر شاكِر المغربي أن يظل في جزيرته المنعزلة، حتى في حراكه الاجتماعي للصعود إلى الطبقة الأعلى، يخلو إلى أحلام عشقه المجنون، يتخيل ويتصور ويمارس العزلة الكاملة، فلا يوح بسره لأحد:

«الإحساس بمخالفة الآخرين يضمننى فى جزيرة منعزلة، أعانى الوحشة، والسر الذى يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن

أؤامره قضاء، وعلى الجميع أن يخضعوا لها. لقد تبدى اختيار عائشة في سؤال السلطان لعائشة: هل تريدن الإقامة معنا؟.. فى جوابها عليه: لو أعطيتنى الملك ما أخذته دون زوجى.

حددت اختيارها، وهو أن تكون حرة مع زوجها، وأهل «حجرة الحنة»، رغم الظروف القاسية التى كانوا يحيطونها، ولا تصعد إلى قلعة الجبل، فتتحول إلى سجين فى قصر السلطان.

كان اختيار خالد عمار هو اختيار زوجته عائشة. قال له مقدم الجند: هل تريد أن تعمل فى خدمة مولانا السلطان؟.

وقال خالد: من الصعب أن أجيد مهنة غير التى تعلمتها (نساخ).

قال المقدم: الجندي للمالك السلطان وحدهم، وإن أمكننى الحصول على موافقة مولانا، نلحقك بزمرة المالك السلطانية.. - أتحب أنى لن أستطيع!..

- للجندي المملوكى مرتبة جليلة .. فكيف ترفضها؟ ..

- أنا من عامة الناس.. والعمل فى خدمة مولانا السلطان مما لا أقوى عليه!..

- الجندي تمسك عن موظفى دواوين السلطان ..

- لا أنتخيل نفسى فى غير هذا المكان!..».

اختار خالد الحرية، مألوف أيامه بعيداً عن الحياة التى لا صلة له بها فى قلعة الجبل.

حتى عبد الرحمن القفاص - والد عائشة - حاول أن يستتر من الخدمة فى قلعة الجبل. قال للسلطان خليل: أنا رجل سوقى، لا أعرف غير صنع الأقفاص!.. لكن السلطان - كى يستدرج الرجل إلى حقه - أمر أن يعمل فى القلعة، بدعى أن أمره لا يرد! ومع أن السلطان جعل من عائشة ضيفة على قلعة

أعلنه. لم تصرفنى المعاملات اللادية، أو الصفقات، عن الخلو إلى نفسى، ولو فى حضور الآخرين، واحتضان حلمى العالى. وبقيت على صلتى بالخيالات، لا أفترقها، وإن ظل السر داخلى، أتحدث وأناقش وأسأل وأبيع وأشتري وأعقد الصفقات، فلا صلة بين عملى وذلك المارد الذى يملو صراخه، فأضرب قبضتى - بلا مناسبة - فى حافة المكتب. لم تكن تؤلىنى أو تضايقنى تصرفات الآخرين، مهما تعادت فى الإيلام، إن أذنوا لى - ربما دون أن يدروا - باحتضان كنزى الجميل، تتمرغ فى رمال الشاطئ، تسبح فى بحار حميقة، غامضة، نعاتق النجوم فى سماوات لا نهائية... إلخ.

وعندما أصبح مسره فى وعى غيره - نادبة حمدى - حاول أن يسترده، فأخفق. فلجأ إلى تصرف مجنون، وإن كان منطقياً، ليفقد حرمة، وربما وجده. وبالطبع، فإن اعتراف المرء بظنوه لا يكفى لتبرئة ساحته.. ذلك ما تبينه كليمانس بطل (السقطلة)

لكلمى، وإن لم يتبينه شاكر المغربى. لقد تصور المغربى أن عليه أن يروى ما حدث دون أن يتدبر العواقب، وأن الحفاظ على حرمة مرتكبين الحفاظ على حرية الآخرين. المرء لا يكون حراً بالفعل فى أفكاره وتصرفاته، إلا إذا كان على معرفة حقيقية بما يتنوبه وبالحرص للمؤكد - فى الوقت نفسه - على أن يعثر على المفتاح الوحيد لكل حرية كائنة ما كانت، والتعبير لجون ديوى.

لغة مقولة تؤكد أنه «بدون الحرية لن يكون لغة فارق بين الخير والشر، لأن الحرية هى التى تدخل القيمة فى العالم، ومن ثم فهى لا يمد أن تظل وراء القيمة نفسها» (مشكلة الحرية ص ٢٦٣)، فليس من شىء يعلم على الخير والشر معاً سوى الحرية.

أخيراً، فلعلنى أذكر قول سارتر: إن الأدب تأكيد مستمر للحرية الإنسانية. وبعبارة أخرى، فإن الكاتب هو رجل يعاطب الحرية لدى الآخرين حتى تأخذ تلك الحرية مكانتها.

ولتذكر كذلك قول البولندى شانيان: إن ما سيقى من فننى، هو حرمتى التى تحيا فى الإنسان الآخر... للتلقي.

● مجالات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي حجازي

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرسى

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

• إصدارات
جديدة:

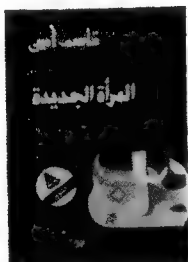


فلسفة ابن رشد
فرح أنطون



مؤلفات محمد البساطي
الجزء الأول

المرأة الجديدة
قاسم أمين



سلسلة قصص عربية
ريم البراري المستحيلة
ميرال الطحاوي





Bibliotheca Alexandrina



0536223